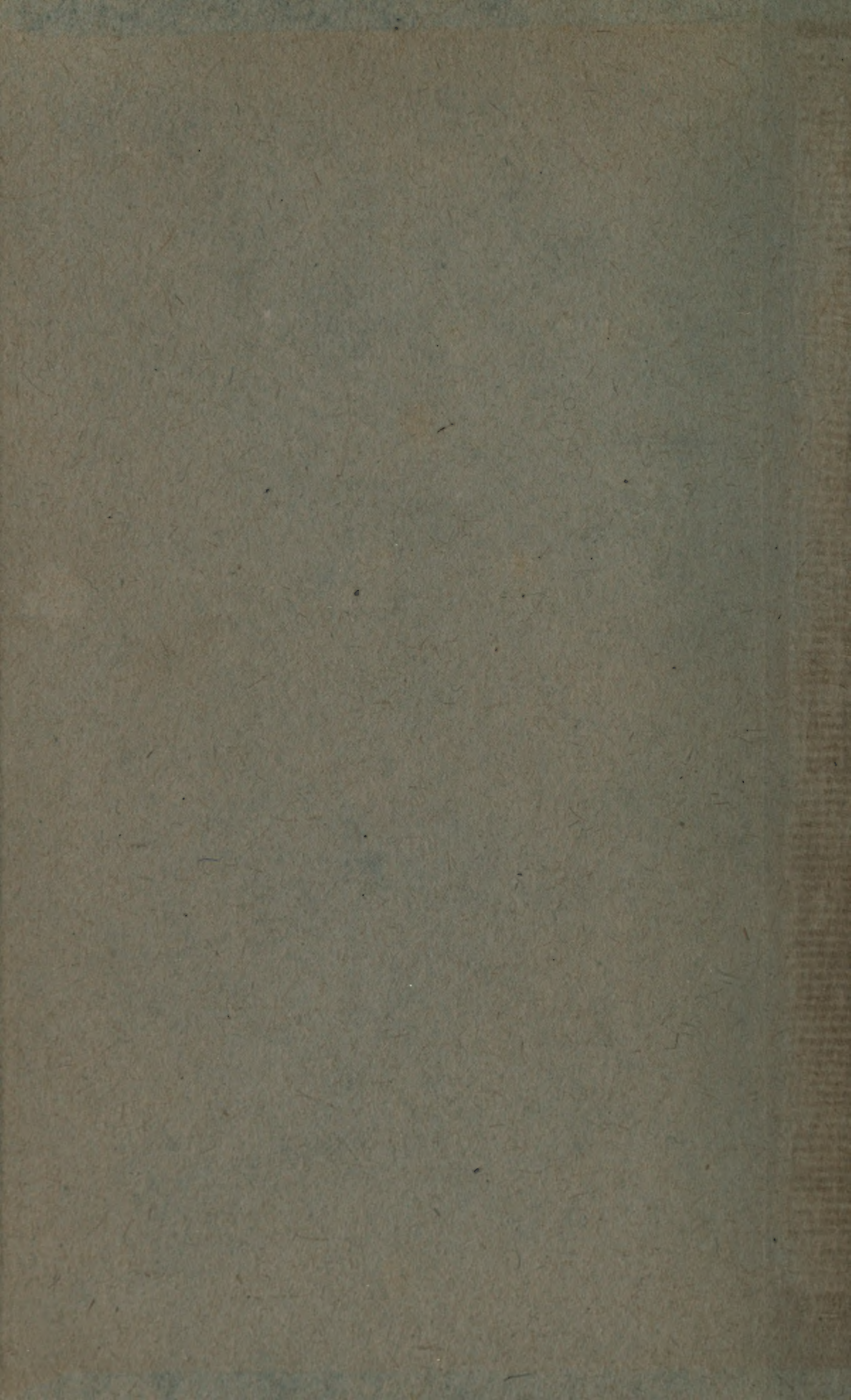
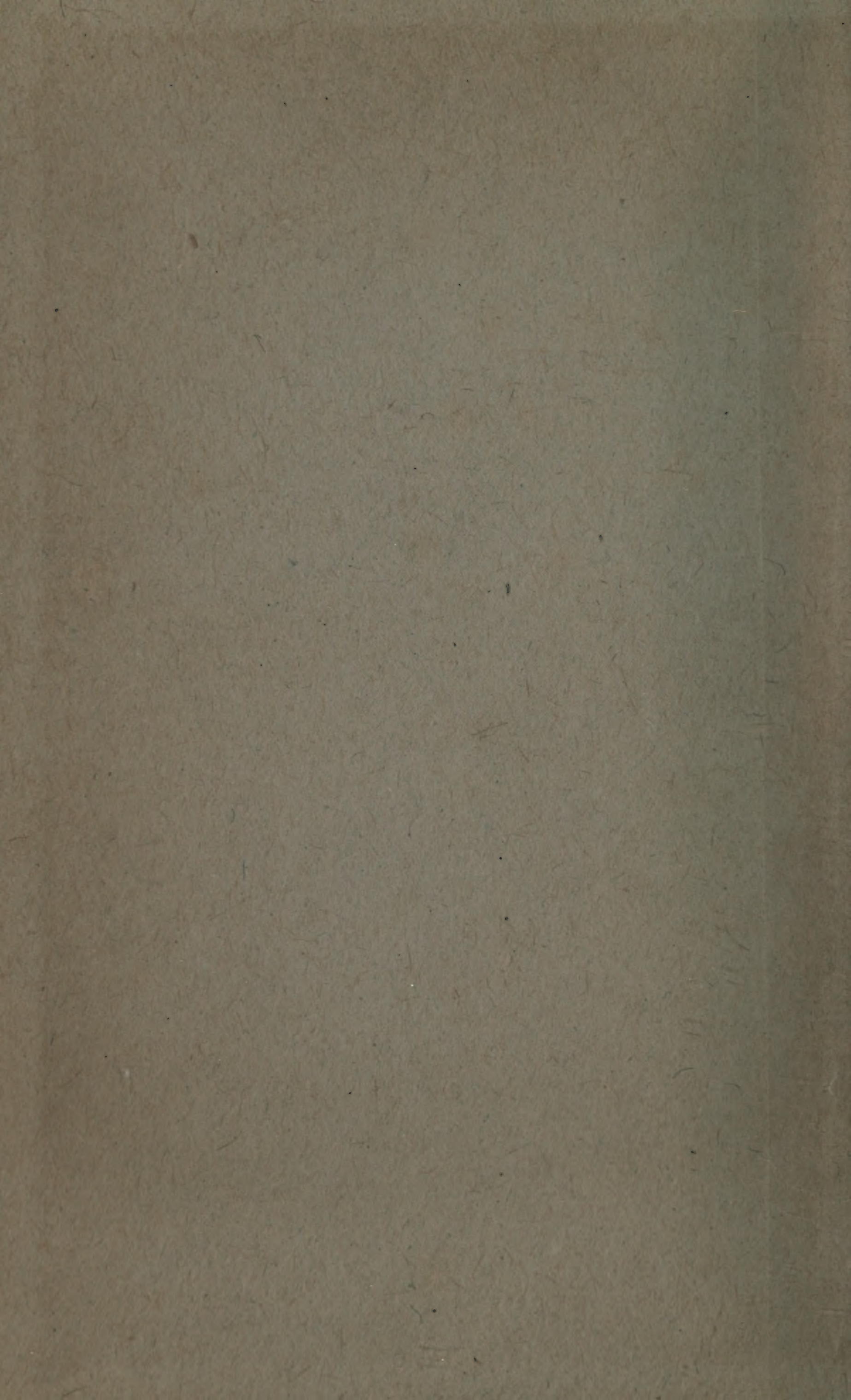


DIE KULTUR DES MODERNEN ENGLAND
HERAUSGEGEBEN VON ERNST SIEPER
BAND V

ERNST L. STAHL

DAS ENGLISCHE THEATER IM 19. JAHRHUNDERT





Die Kultur des modernen England

in Einzeldarstellungen

herausgegeben mit

Unterstützung des deutsch-englischen Verständigungskomitees und der König Eduard VII. Britisch-Deutschen Stiftung

von

Dr. Ernst Sieper

a. o. Professor der englischen Philologie an der Universität München

5. Band

Das englische Theater im 19. Jahrhundert

von Ernst Leopold Stahl

München und Berlin 1914
Druck und Verlag von R. Oldenbourg

Das englische Theater im 19. Jahrhundert

Seine Bühnenkunst und Literatur

Von

Dr. Ernst Leopold Stahl

Mit 12 Bildertafeln



München und Berlin 1914
Druck und Verlag von R. Oldenbourg

David Copperfield:

"To have all those noble Romans alive before me, and walking in and out for my entertainment, instead of being the stern taskmasters they had been at school, was a most novel and delightful effect. But the mingled reality and mystery of the whole show, the influence upon me of the poetry, the lights, the music, the company, the smooth stupendous changes of glittering and brilliant scenery, were so dazzling, and opened up such illimitable regions of delight, that when I came out into the rainy street, at twelve o'clock at night, I felt as if I had come from the clouds, where I had been leading a romantic life for ages, to a bawling, splashing, link-lighted, umbrella-struggling, hackney-coach-jostling, patten-clinking, muddy, miserable world. – What a delightful and magnificent entertainment, Steerforth!"

Steerforth:

"My dear young Davy – you are a very Daisy. The daisy of the field, at sunrise, is not fresher than you are! I have been at Covent Garden, too, and there never was a more miserable business."

Copperfield und Steerforth beim Wiedersehen im Golden Cross Hotel.
(*Dickens*, David Copperfield.)



Dieses Buch widme ich dankbaren Sinnes meinem Führer zu englischer Kultur

Universitätsprofessor Dr. Johannes Hoops

Geheimem Rat in Heidelberg

Freiburg i. Br., im Frühjahr 1914

Ernst Leopold Stahl

Inhaltsverzeichnis

Liste der Bilder

Vorwort

Das Theater Großbritanniens in seinem literarischen und szenischen Ausdruck pflegt heutigen Tages kaum mehr als ein Bestandteil englischer Kultur in Deutschland angesehen zu werden. Wenn der Herausgeber und der Verfasser dieses Buches eine ausführliche Darstellung seiner Gesamterscheinung im 19. Jahrhundert trotzdem in eine Sammlung eingeschlossen haben, die eine ihrer wesentlichsten Aufgaben darin sieht, auf Anregungen hinzuweisen, die das Nachbarland in kulturellen Fragen gegeben hat oder noch zu geben vermag, so beweisen sie damit, daß sie diese Meinung nicht zu teilen vermögen. Und tatsächlich verdankt das deutsche Theater dem englischen, so unbestreitbar des ersteren Überlegenheit als Ganzes ist, nicht weniges im Laufe der letzten hundert Jahre: zum Anfang des Säkulums englischer Schauspiel-, in der Mitte englischer Regie-, am Ende englischer Bühnenbildkunst. Das bedeutet keine Verkleinerung deutscher Leistungen, um so weniger, als unser Land auch hier, wie auf anderen Gebieten, wo ihm England mit gutem Beispiel voranging, dem von dort Überkommenen und Übernommenen seinerseits neuen Sinn und neue Formen gab. Nicht nur die moderne englische Kunstgewerbebewegung feiert ihre schönsten Triumphe im Möbel Darmstadts, Münchens, Dresdens. Auch die Inszenierungskunst Charles Keans hat erst in den Bühnenfeldzügen der Meininger fortbildende und nachwirkende Verwertung gefunden, wie fünfzig Jahre nachher Gordon Craigs radikale Idee der symbolisch vereinfachten Handlungsrahmung in den Szenenbildern Berlins, Düsseldorfs, Münchens, Mannheims.

Dieses Buch hat sich auf wenigen hundert Seiten mit vielem zu beschäftigen. Es galt zuvörderst, die Literatur aufzuzeigen, die der englischen Bühne zur Verfügung stand, ohne daß sie immer von ihr Gebrauch machte. Was für uns kein Grund

sein durfte, sie gleichfalls auszuschalten. Denn ein »Lesedrama« gibt es schlechterdings nicht mehr. Es gibt nur unaufgeführte Stücke, und die guten darunter verdienen eben darum doppelt, genannt zu sein: in der historischen wie in der zeitlichen Kritik. Ich habe mich also weder um Browning noch um Shelley herumgedrückt, sowenig wie um Swinburne, von dem ein »Lesedrama« zur Zeit, da dieses Buch erscheint, am Deutschen Theater in Berlin vielleicht bereits gespielt sein wird.

Klare und zutreffende Schauspielercharakteristiken zu geben, ist eine der schwierigsten Aufgaben für den Kritiker. Schon für denjenigen, der am lebenden Modell abzeichnet, und um wieviel mehr für einen, der nach Vorlagen arbeiten muß! Ich habe mich auch beim knappsten Urteil bemüht, nicht blindlings der Meinung bloß eines einzelnen — und am wenigsten eines der vielen bestellten Biographen — zu vertrauen, sondern es an der Gesamtpersönlichkeit des Künstlers abzuwägen und zunächst, wo es anging, die Meinung mehrerer seiner zeitgenössischen Beurteiler zu vergleichen.

Das fast unübersehbare, aber vielfach unkritische und anekdotisch-schwatzhafte Material der Engländer an Einzeldarstellungen und gesammelten Aufsätzen über ihr Theater seit den Tagen Garricks erhält eine wertvolle Bereicherung durch die vielen uns vorliegenden Berichte deutscher Reisender. Seitdem Lichtenberg seine Briefe über Garrick geschrieben und damit überhaupt erst recht den Anfang zu einer Theaterkritik gemacht hat, haben kunstkundige Deutsche fast in jedem Jahrzehnt über das englische Theater geschrieben; um nur die wichtigsten zu nennen: Johanna Schopenhauer, Tieck, Pückler-Muskau, Grillparzer, Fontane. An Hand ihrer aufschlußreichen und gewichtigen Mitteilungen, die ich (wie die meiste mir zugängliche ältere deutsche Reiseliteratur über England, soweit sie für meinen Zweck in Betracht kam) häufig zu Rate zog, läßt sich das naturgemäß nicht immer objektive Urteil der Einheimischen kontrollieren und gelegentlich im deutschen Sinne regulieren. Vor allem ward mir durch solche Quellen die Möglichkeit geboten, wenn auch in bescheidenem, durch den vorgeschriebenen Umfang dieses Buches gebotenen Maße, an einigen markanten Fällen eine Entwicklung gewisser Aufgaben der Inszenierung, wie sie für die entsprechende Periode auch in Deutschland wohl noch kaum versucht worden ist, wenigstens anzudeuten.

Ich habe es auch in diesem Buche wieder als unbedingte Pflicht erachtet, meine Urteile nach Möglichkeit aus direkter Kenntnis zu schöpfen. Während meines mehrjährigen Aufenthalts als Dozent in England habe ich mich bemüht, das lebendige Theater in seinen charakteristischen Äußerungen selbst zu sehen und durch den Besuch mancher abgelegenen Vorstadtbühne Londons und der Provinz auch Reste seiner Vergangenheit noch in der Gegenwart zu erhaschen. Daneben hat mir die Bibliothek des Britischen Museums im Lande selbst natürlich den meisten Aufschluß verschafft. In Deutschland bot mir eine reiche Nachlese, wo meine eigne Sammlung versagte, die Bibliothek des verstorbenen trefflichen Joseph Lewinski, des belesenen Wiener Hofburgschauspielers, die jetzt der Gesellschaft für Theatergeschichte in Berlin gehört; für ihre bereitwillige Überlassung bin ich ihrem Generalsekretär Dr. Heinrich Stümcke und dem Bibliothekar Paul Alfred Merbach herzlich verbunden.

Gerade der Umstand, daß der Franzose Augustin Filon, der Italiener Mario Borsa und besonders der um sein heimatliches Theater verdienteste Engländer William Archer, deren Werken ich verschiedentlichste Anregung und Kenntnis verdanke, sich zum großen Teile nur den g e g e n w ä r t i g e n — oder wenigstens zu der noch nicht sehr fernen Zeit des Erscheinens ihrer Bücher gegenwärtigen — Strömungen der englischen Bühne zugewandt haben, veranlaßte mich, mein Hauptaugenmerk auf deren vielgeschmähte jüngere und jüngste Vergangenheit zu richten, die einer zusammenfassenden Darstellung noch entbehrte. Der Wunsch, die Entwicklung seit der Epoche Garricks zu überblicken und keine wirklich typischen Erscheinungen außer acht zu lassen, machte es nicht möglich, die Gegenwart gleichfalls einzubeziehen: ohne mich ganz strikt an eine Zeitgrenze zu halten, schließe ich die Bühnen k u n s t mit den Bancrofts, Henry Irving und Ellen Terry, die Bühnen l i t e r a t u r mit Gilbert und Grundy ab. Um beide Gruppen, Bühne und Drama, anhangweise in flüchtigen Worten abzutun, ist mir das gegenwärtige Drama Englands zu wertvoll, bietet auch die Bühnenkunst zu viel des Bedeutsamen. So bleibt mir bloß die Hoffnung, den hervorragenden Persönlichkeiten, die sich literarisch oder praktisch seit den neunziger Jahren um die Reform der britannischen Bühne bemühen, über kurz oder lang eine eigene Arbeit widmen zu können. Einstweilen möchte ich diejenigen, die eine Ergänzung des vor-

liegenden Buches suchen, außer auf die Bücher der schon genannten drei prominenten Autoren noch auf den Artikel von Richard Fischer in Herrigs Archiv (Band 104) und auf meine eigenen früheren Aufsätze in den »Englischen Studien« und im Deutschen Shakespeare-Jahrbuch verweisen.

Damit der für die Bände der Sieperschen Sammlung einheitlich festgelegte Rahmen nicht gesprengt wird, habe ich auf den Wunsch des Herausgebers die Stellung Shakespeares auf dem englischen Theater des 19. Jahrhunderts nur in Umrissen behandelt. Ich gedenke, diesem Thema, für welches Vorarbeiten bereits in den »Grenzboten« und der Kölnischen Zeitung von mir veröffentlicht worden sind, gelegentlich eine selbständige Studie zu widmen, in welcher sowohl die Shakespeare-Darstellungen der bedeutenden Schauspieler wie die Bühnenbearbeitungen und die Inszenierungen besonders von Macready, Charles Kean, Phelps, Henry Irving, Beerbohm-Tree und den Modernen eingehender betrachtet werden sollen, als es diesmal gestattet war.

Um den Fluß der Darstellung nicht fortwährend durch Anmerkungszeichen unterbrechen zu müssen, stelle ich im Einverständnis mit dem Herausgeber die von mir herangezogenen Bücher, Einleitungen und Aufsätze in einem besonderen bibliographischen Anhang zusammen unter dem heute für derartige Arbeiten zum Vorteil ihrer Lesbarkeit üblich gewordenen Verzicht auf Einzelnachweisungen.

Daß eine Arbeit wie die vorliegende, die auf zahllose Hilfsmittel angewiesen ist, bei aller Sorgfalt nicht von Irrtümern frei sein kann, dessen bin ich mir wohl bewußt. Jede Ergänzung und Berichtigung von Bedeutung werde ich bei einer künftigen Beschäftigung mit dem englischen Theater dankbar verwerten.

Durch das Entgegenkommen von Herausgeber und Verleger, denen ich mich für die opferbereite Förderung dieses Buches auch sonst vielfältig verpflichtet fühle, bin ich in der Lage, dem Buche 16 selten oder noch gar nicht veröffentlichte Szenenskizzen, Schauspielerbildnisse und Karikaturen beizugeben.

Der Verfasser.

1. Kapitel.

Das Publikum.

Am 30. Mai 1836 spielte man in London im vornehmen, riesengroßen Covent-Garden-Theater, dessen Leitung erst vor kurzem Englands berühmtester Schauspieler Macready übernommen hatte, wieder einmal »Julius Cäsar«. Macready selber war als Cassius, Sheridan Knowles als Brutus, Charles Kemble als Antonius angekündigt. In der trotz des Montags unübersehbaren Menge, die sich unter dem ordnenden Schutz eines Policeman seit Mittag bis zum Einlaß um 6 Uhr am Eingangstor zu dem das ganze Parterre einnehmenden Pit »auf englische Art, d. h. wie wilde Tiere« drängte und stieß, daß Kinder schrien, Weiber keiften, Männer fluchten, stand sich auch ein fremder Reisender, dessen Englisch so schlecht war wie sein Reiseanzug unelegant, die Beine in den schon ein wenig rundlich werdenden Leib. Er war so pünktlich zur Stelle gewesen wie daheim noch nie in seiner Amtsstube, der verflossene Konzeptspraktikant und Hofkonzipist, jetzige K. K. Archivdirektor und Dramatiker Franz Grillparzer aus Wien.

Die endlose Queue entlang hielten Früchteverkäuferinnen mit Rufen, die noch kaum von jenen der Garrickzeit verschieden waren — »Chase (das ist choose) some oranges, chase some numpareils, chase a bill of the play« — die besonders beliebte Apfelsorte der »Unvergleichlichen« und Apfelsinen feil, denen sich in neuester Zeit Bananen und Galapeter als Lieblingsnahrung der die Eröffnung des Hauses erwartenden Theatereifrigen in friedlichem Vereine zugesellt haben. Der einzige vorhandene Policeman hatte Mühe, Ordnung zu halten. Aber ein größeres Aufgebot an Sicherheitsmächten hätte der englische Freiheits-

sinn nicht zugelassen. Es war ja noch gar nicht lange her, daß man überhaupt erst eine solche Beaufsichtigung an den Toren des Pit und der Galerie über sich ergehen ließ, nachdem die Zahl der an großen Theatertagen gequetschten Menschen und Tiere von Jahr zu Jahr gewachsen war. In einem französischen Reisebuch aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts »Vierzehn Tage in London« führen ein Franzose und ein Engländer ein Gespräch über dieses Thema, das ganz typisch ist für die Auffassung des Angelsachsen vom Freiheitsbegriff. »Es hätten 20 Personen in solchem Gewühl erstickt werden können, ohne daß ein Soldat hätte wagen dürfen, sich zu zeigen, falls er nicht Gefahr laufen wollte, gesteinigt zu werden«, erklärt der Engländer. »So gehört es also zur englischen Freiheit, sich erdrücken zu lassen?« fragt darauf der Franzose. »Man hat ja Freiheit, sich dem nicht auszusetzen, entweder gar nicht das Schauspiel zu besuchen oder, wie wir, in eine Loge zu gehen«, so schließt der Englishman die Unterredung.

Als der Wiener Wandersmann zum eigenen Wunder ohne zerdrückte Brust und ohne von pickpockets heimgesucht zu sein, glücklich noch einen Sitzplatz auf den langen, unabgeteilten Bänken sich erobert hatte, glaubte er das Schlimmste überstanden. Aber das war ein Irrtum. Drinnen hebt ein Lärmen und Lachen an, ärger als je in einem Beisel draußen vor der Kaiserstadt zur Heurigenzeit. Schon taucht bei ihm der Gedanke auf, ob er sich im Ort geirrt und am Ende in eine öffentliche Kneipe geraten sei, anstatt ins königlich privilegierte Theater zu Covent Garden. Da fällt ihm zu seiner persönlichen Beruhigung ein Satz ein, den er erst kürzlich in einem Buche seines englischen Dichterkollegen Robert Southey über dessen Landsleute gelesen und der ungefähr so gelautet hatte: »Die Engländer sehen sich, und nach meiner Meinung mit Recht, als das gebildetste Volk von Europa an, allein wenn man sie bloß nach ihrem Betragen in ihren Schauspielhäusern beurteilen wollte, so würde man sie hingegen für die Nation halten, welche durchaus nichts von den ersten Regeln des Anstandes weiß und sich nichts aus der öffentlichen Achtung macht.« Noch hat der deutsche Theatergast dies ehrliche Urteil nicht recht zu Ende überdacht, da fliegt ihm von der Galerie herunter schon eine Orangenschale auf seine ziemlich umfangreiche Nase. Gerade will er sich gegen diese niederträchtige, germanenfeindliche Heldentat, von der die

Umsitzenden kaum Notiz nehmen, mit seinem geschwungenen Krückstock, den er wie den Hut mit in den Saal hat nehmen müssen, weil er nirgendwo einen Garderobehaken entdecken konnte, drohend zur Wehr setzen, da hat bereits sein Nachbar, der unstreitig kein Preuße und kein Österreicher ist, einen Bratapfelschnitz aus der gleichen Gegend abgekriegt und ein paar Nußschalen obendrein. Tröstend versucht der ihm mit seinem Cockney-Jargon auseinanderzusetzen, daß jüngst erst dem Weib seines Freundes auf ähnliche Weise ein zinnener Porterkrug in den Schoß fiel, und daß weder das Weib noch der Krug davon Schaden litten, sondern sie ihn einfach als ein ihr zugeflogenes Eigentum mit nach Hause nahm. Ja, die Direktion setzte noch nicht einmal, wie der Magistrat von Birmingham kürzlich tat bei einem Rumflaschenschleuderer, eine Belohnung von fünf Pfund für des Übeltäters Entdeckung aus. Der gesprächige Nachbar will noch weiter von derlei Leistungen der Paradiesbesucher erzählen, wie beispielsweise einmal einer aus Jux auf dem schwanken Steg um den Kronleuchter spazierte und keiner ihn zurückzuholen wagte, da ertönt von der Bühne her ein Zeichen, und in einer einzigen Sekunde ist das mehrtausendköpfige Publikum, das eben noch wütend nach der Orchesterintroduktion verlangt und sie, sobald sie kam, mit seinem Geschrei übertönt hatte, lautlos still geworden: die Vorstellung beginnt. Kaum bleibt dem Herrn Archivdirektor noch ein Augenblick zur Sammlung, um innezuwerden, daß er heute die besten Meister der englischen Schauspielkunst beisammen sehen und aneinander werde abmessen können. Der Vorhang ist schon oben. Macreadys Art — ein großes, aber nicht hohles, ein wenig zu temperiertes Pathos in einem harmonisch schön gebildeten Körper — sagt ihm zu. Nicht weniger der mehr als 60 jährige Charles Kemble, der jüngere Bruder des berühmteren John Philip Kemble, des, wenn man glauben darf, besten Hamlet der alten Zeit. Charles Kembles Antonius findet der deutsche Kunstwanderer in der Szene nach Cäsars Tod noch immer vorzüglich und auch in der Leichenrede ausgezeichnet. Den schauspielerisch unbedeutenden Sheridan Knowles, der auch als Darsteller von seinem, übrigens nicht minder zweifelhaften Ruhm als Dramatiker zehrt, hat der Habitué des Wiener Burgtheaters schnell als mäßigen Genius durchschaut. Die Gedanken schweifen ihm nach der ersten Stunde ab vom Besonderen zum Allgemeinen: da er schlecht

oder eigentlich gar nichts versteht, was da oben gesprochen wird, philosophiert er ein wenig vorschnell bei und mit sich selber über die Wesensart des englischen Schauspielers, wie sie ihm im Augenblick erscheint: »Die englischen Schauspieler haben etwas Festes, auf sich selbst Beruhendes, Männliches, das außerordentlich wohl tut. Wenn, wie man einmal von den Bourbons und der Herzogin von Angoulème sagte, unter den Wiener Schauspielern ein einziger Mann ist, Madame Schroeder nämlich, so sind hier alle Männer, selbst die Weiber, versteht sich im besten Sinne.« Er kann den Einfall nicht weiter ausspinnen, denn im Theater entsteht ein unerwarteter Lärm. Ein Neuling spielt oben den Casca und mißfällt dem Publikum des Pit. Große Empörung auf dem obersten Rang, dem er es recht macht. Lange Gespräche zwischen Galerie und Parterre. Einer oben im schwarzen Rock, der gezischt hat, wird von ein paar Anhängern des Debütanten hinausbefördert: »Let him be gone!« Die Türschließer schreiten ein: »Give order!« Die Zuschauer rufen: »Silence!« Man pariert nun wieder und hört wieder zu. Mitten im vierten Akt werden die Türen aufgerissen: es ist gerade 9 Uhr, halbe Preise treten nach schlechtem, altem Brauch jetzt in Kraft und tragen eine Sturzwelle neuer, nicht eben reinlicher Gäste ins Parterre. Von der Szene im Zelte des Brutus hört man kein Wort. Von der Straße dringt die naßkalte Abendluft in den stickig heißen Theatersaal. Hinter seinem mit Schweiß erkauften Sitzplatz steigen zwei Gassenbuben auf die Bank und blasen ihm ihren Fischfleischatem ins Gesicht. Mehr auf als neben ihn placiert sich ein Dämchen von der Straße, welches doch auch im Leben wenigstens einmal den alten Charles Kemble gesehen haben möchte, der in diesem Jahr nun wirklich von der Bühne Abschied nehmen will. Ein paar Bezechte raufen um die Plätze und brüllen einander an. Die Türsteher rufen wieder dazwischen, diesmal vergeblicher: »Give order!« Die Türen wieder zu schließen, fällt aber keinem ein. Zugluft anerkennt kein Engländer. Der Kontinentale Grillparzer kapituliert vor ihr: trotz allem Wiener Theaterenthusiasmus sagt er Shakespeare, Kemble, Macready, Covent Garden, dem Mädchen auf und den Knaben hinter ihm noch im vierten Akt Valet, drückt sich durch die Menge hindurch und läuft mit sehr zwiespältigen Gefühlen über die Begeisterung der Engländer fürs Theater, die von seiner heimatlichen so fühl-, hör- und riechbar ver-

schieden ist, wie ein gehetzter Hirsch nach seinem Nachtquartier zurück.

So friedlich-erregt wie bei jener »Julius-Cäsar«-Aufführung ging es nicht zu allen Zeiten in den Schauspielhäusern Großbritanniens zu. Es wurden in England (und zwar keineswegs bloß aus religiösen Gründen) im achtzehnten Jahrhundert und noch im neunzehnten Kämpfe für und gegen das Theater mit einer Heftigkeit geführt, die in Deutschland nicht nur zu jenen Zeiten einfach unmöglich waren. In den dreißiger Jahren des achtzehnten Säkulums war im Innern Londons ein Theater — das Goodmansfield hieß es — eröffnet worden, das so glänzend florierte, daß die Kaufmannschaft der City gegen seine Existenz einmütig Protest erhob: weil es zuviel Zeit und Geld ihrer Angestellten wegnehme und ihre Kommis von den Geschäften abzöge. Und daß diesem Einspruch wirklich stattgegeben wurde, mag doch zeigen, daß die Handelsherren den Wahrheitsbeweis ihrer grotesken Behauptung nicht ganz hatten schuldig bleiben müssen. Die beiden Haupttheater Drury Lane und Covent Garden wurden mehrfach zerstört: nicht nur vom Feuer, sondern auch von ihrem Stammpublikum, das sich in wochenlangen, wohlorganisierten Radauszenen bis zur Abfuhr gegen die Verteuerung des Eintrittsgeldes wehrte. Deutschland erlebte Bürgerkleinkriege und Kleinbürgerkriege, Ausbrüche der »kochenden Volksseele«, wo diese keinen politischen Hintergrund hatten, in seiner zweitausendjährigen Geschichte zumeist nur bei der Erhöhung der Bierpreise.

Casanova hat uns von dem fürchterlichsten der Theaterskandale Drury Lanes am Ende der siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts in seinen Erinnerungen erzählt, und auch in »Wilhelm Meisters theatralischer Sendung« von Goethe mag der dort geschilderte Publikumsaufruhr auf Reminiszenzen jenes englischen zurückzuführen sein. Ein anderes Mal empörte die Bevorzugung der Ausländer, nämlich das Auftreten einer französischen Seiltänzertruppe, das Pit von »old Drury«, dann wieder beschwor einen großen Aufruhr der Versuch herauf, den schon erwähnten Brauch der halben Preise für die halbe Vorstellung aufzuheben (der übrigens — man glaubt es kaum — vorübergehend auch einmal in Hamburg und Frankfurt bestand). Und wirklich hat das konservative England sich diese seltsame Sitte, die deutlicher als irgend etwas beweist, wie es dem Zu-

schauer gewissermaßen um die volle oder halbe Portion Unterhaltungskost geht, nicht um das Ganze einer künstlerischen Arbeit, bis zum heutigen Tage bewahrt: nun allerdings fast nur noch in der Provinz, aber da wohl auch noch für ein weiteres Jahrhundert.

Seinen letzten bedeutenden Theaterskandal hat England im Jahre 1880 bei der Neueröffnung des Haymarket Theatre durch die Bancrofts erlebt, die es gewagt hatten, den Lieblingsplatz der Bürger, Schüler, Studenten und Fremden, das Pit, aufzuheben. Auch bei Henry Irving gab es noch eine — allerdings ziemlich harmlos verlaufene — Pitrevolution am Lyceum, als er — übrigens durchaus im Interesse seines Publikums — diese bis dahin überall unreservierten Plätze zur Vermeidung des allabendlichen Andrangs hatte numerieren lassen. Das Pit, d. h. also der gute und billige Parterreplatz, der fast gleichwertig mit dem ihm vorgelagerten numerierten Parkettfauteuil und nur ein viertel so teuer wie dieser ist, gehört gleich dem half price zu den Urinstitutionen des englischen Theaters. Er existiert noch heute — häufig neuerdings mit einem weiteren Mittelglied zwischen dem eigentlichen Pit und den Stalls, den »Pit Stalls«, einer Art von zweitem Parkett — mit Ausnahme der Covent-Garden-Oper in den meisten Theatern Londons und der Provinz. Ursprünglich den gesamten Raum zu ebener Erde wie im altenglischen Theater einnehmend, wurde das Pit, als die Verteuerung des Theaterbetriebs die Erschließung neuer Einnahmequellen notwendig machte, nach dem Muster der beinahe nur von der Gesellschaft oder von neugierigen Fremden besuchten großen Haymarket-Oper und der Franzosenbühne von St. James im Laufe der Zeit zunächst bis zur Mitte des Hauses und dann bis unter den weitausladenden Balkon zurückgedrängt, unter dessen beengendem Dach es im zwanzigsten Jahrhundert immer noch mehreren hundert Personen ziemlich gute Seh- und Hörgelegenheit bietet.

Bei außergewöhnlichen Gelegenheiten, Volksfesten, Sportübungen und manchmal auch im Theater, kann der normalerweise so kühle und gelassene Engländer in einen wahren Beifallsfanatismus sich verrennen. Wir haben einen Augenzeugen vom Theaterabschied John Kembles als Coriolan aus dem Jahre 1817, Ludwig Tieck: »Der lauteste Lärm des Beifalls, den ich je, selbst in Italien, gehört hatte, war nur ein schwaches Getöse

gegen dieses unbeschreibliche Toben, das sich, nachdem der Vorhang gefallen war, von allen Seiten, oben und unten, schreiend, klatschend, pochend und mit Händen und Füßen arbeitend, erhob. Tausende waren versammelt und dicht aneinander gedrängt, und der große, weit ausgedehnte und hocherhabne Saal war wie in eine einzige ungeheure Maschine verwandelt, die ein übernatürliches Toben und Jubeln hervorbrachte, indem Männer und Frauen riefen, klatschten, mit Fächern und Stöcken gegen die Wände der Logen aus Leibeskräften schlugen und alles außerdem noch mit den Füßen arbeitete. Nachdem dieses nie gehörte Lärmen eine lange Weile gedauert hatte, trat Kemble tiefgerührt und in Tränen aufgelöst wieder hervor. Was völlig unmöglich schien, ereignete sich dennoch, der Lärm wurde noch größer, so daß dies Getobe das Gefühl von etwas Furchtbarem und Erhabenem erregte. Kemble verbeugte sich und setzte einige Male an, um seine wenigen Abschiedsworte zu sagen; er errang endlich die Fassung, wurde aber oft durch Tränen unterbrochen. Kein Laut im Hause als aus vielen Gegenden ein verhaltenes, leises Schluchzen. Sowie er aber geendigt hatte, brach das Ungewitter von neuem mit allen seinen Kräften aus.«

Am gleichen Abschiedsabend konnte Tieck noch ein Stücklein jenes eminent praktischen Theaterenthusiasmus und damit zugleich eine der oft ernsten, manchmal aber auch gar lustigen Publikumsschlachten miterleben, wo wieder einmal die Profitlichkeit über den Idealismus triumphieren durfte: was nicht nur in England keine Seltenheit ist. »Man hatte als Nachspiel ein schwaches Lustspiel: „Das Porträt des Cervantes“ angesagt; aber alle Stimmen vereinigten sich, daß der Vorhang niedergelassen werden sollte, denn es sei unwürdig, nach Kembles Coriolan und seinen Abschiedsworten an diesem Abend noch etwas zu vernehmen. Das Theater fiel zu, und nachdem lange applaudiert war, gewann das Toben wieder neue Kraft, und es wurde noch lauter gefordert, daß allerdings gespielt werden sollte. Dies war nun die Gegenseite zu dem, was bis jetzt löblich und eine wahre Verherrlichung des Künstlers war. Doch wäre es unbillig, diesen neuen Lärm, der bis zum widerwärtigsten Unfug stieg, den bessern Zuschauern zur Last zu legen. Die Logen hatten meist ihre Gesellschaften wirklich entlassen, von den wohlfeilern Plätzen und Galerien drangen junge Leute und Unruhestifter von allen Seiten herein . . . Die Ordnung war ganz

aufgelöst, und dieser ausgelassene, selbst ungezogene Schwarm forderte nun das Lustspiel. Die Schauspieler traten auf und begannen ihre Rollen; viele aber von den früheren Zuschauern zischten, pfiffen und trommelten, um sie nicht zu Worte kommen zu lassen und so die Farce zu verhindern. Die Spielenden gingen ab; lautes Brüllen und Toben; die Schauspieler erschienen wieder: sie sprachen, und ebenfalls ein furchtbarer Lärm, denn diejenigen, die erst das Stück gefordert hatten, merkten nun, daß sie auf diese Weise einen Spaß anderer Art haben und selber mitspielen könnten; sie pochten und trommelten also ebenso stark und noch lauter als die ersten. So mußte das Lustspiel unter fortwährendem betäubenden Lärmen der Zuschauer als Pantomime gegeben werden, denn kein Schauspieler durfte sprechen; aber dennoch mußten alle Szenen vorübergehend durch ein höchst verlegenes stummes Spiel angedeutet werden. Wie lange dieses Unwesen noch gedauert haben mag, kann ich nicht sagen, denn ich verließ das Haus, sobald das Gedränge es mir erlaubte, froh, der Ungezogenheit zu entrinnen, indem nur zu sichtlich war, daß nur irgendeine Kleinigkeit noch störend hinzukommen durfte, um diese völlig losgelassene Menge zu Gewalttätigkeit und Zerstörung zu erhitzen ... Gewiß ist das Volk in England, wenn es einmal aufgeregt ist, lebhafter und ungestümer als irgendeine Nation in Europa. Bei jedem öffentlichen Schauspiele wird der Fremde, der verschiedene Völker kennt, diese Behauptung bestätigt finden.«

Johanna Schopenhauer, die Mutter des Philosophen, widmet in ihrem Reisebuch diesem tollen Publikum ein eigenes Kapitel, denn »es ist einzig in der Welt. Wie es despotisch über die bretterne Welt herrscht, davon hat man in ganz Europa keinen Begriff, auch in Frankreich nicht.« Die Schauspieler, auch die größten, beliebtesten, sind ihm völlig ausgeliefert und müssen oft aus den kleinsten Anlässen stundenlang um die Gnade flehen, wieder sprechen zu dürfen. Gegen Fehler alter Künstler, etwa Gedächtnisschwäche, sind diese »Insulaner« wie die Schopenhauer sie gerne nennt, auch heutigestags noch (wie man bei der schlecht memorierenden Ellen Terry bemerken kann) wenig nachsichtig, nur milde zumeist gegen Debütanten. Langweilt sich die Galerie, so gebietet sie auch im 19. Jahrhundert noch kurzerhand Halt, läßt durch einen ihrer Besucher selber von seinem Platz aus etwas vortragen, und die Logen machen gute

Miene zum bösen Spiel; dann geht die Vorstellung wieder weiter. Pückler-Muskau, der deutsche globe-trotter, ist über diesen Unfug empört: »Englische Freiheit artet hier in die gemeinste Lizenz aus.« »Es ist gar nichts Seltenes,« fährt er fort, »mitten in der ergreifendsten Stelle einer Tragödie oder während der reizendsten Kadenz der Sängerin mit Stentorstimme eine Zote ausrufen zu hören, der, nach Stimmung der Umstehenden, in der Galerie und den oberen Logen entweder Gelächter und Beifallsgeschrei oder eine Prügelei und Hinauswerfen des Beleidigers folgt.« Im Gegensatz zu diesen Schikanen werden die Lieblinge von dem Publikum oft, wie es John Kemble bei seinem Abschied geschah, gleich Göttern verehrt. Als Macready von Amerika zurückkam, nahm bei seinem ersten Auftreten der Beifall viele Minuten lang kein Ende, und bei des jüngeren Kemble Wiedererscheinen nach längerer Krankheit erhoben sich alle Anwesenden von ihren Sitzen wie sonst nur vor ihrer Königin, und die Männer warfen in explosiver Begeisterung nach Art der Italiener ihre Hüte und Mützen in die Luft zu seinem Willkomm.

Bei so wütigem Einsatz der Lungen- und Leibeskraft für die Bühne und ihre Maßnahmen sollte man meinen, daß das Theater in England mehr denn irgendwo in anderen Staaten der Gesamtheit des Volkes diene. Das wäre Täuschung und Enttäuschung zugleich. Zwar versichern Mitglieder der Königsfamilie und des Hochadels seit Generationen das englische Publikum immer wieder von Zeit zu Zeit durch den Mund der Direktoren oder Journalisten ihres besonderen Interesses für die Bühne, und der Theateralmanach der Gegenwart führt genaue Listen über »Royalty at the Play« und »Command Performances«.

Aber wo nicht eine Verwechslung der Kunst oder dessen, was dafür genommen wird, mit ihren Interpretinnen oder — seltener — Interpreten vorlag, war das allerhöchste Interesse oft mehr oder weniger Schein. Die junge Königin Viktoria ließ alsbald nach ihrem Regierungsantritt die Jahresmiete für ihre Loge in Covent Garden, die ihr zu teuer war, von 500 Pfund auf 300 Pfund ermäßigen, mit dem Endresultat, daß auch diese nicht bezahlt wurden, so daß der über die Teilnahmslosigkeit des Londoner Publikums ergrimmte, recht selbstherrliche Macready ihr den Zutritt verweigert haben soll, als sie sich eines Tages gnädigst bei ihm melden ließ. Im Jahre 1839 gibt es einmal auf allerhöchsten Befehl Viktorias zwei Extravorstellungen: »The

Lion King« — was nicht der Titel eines Theaterstückes war, sondern ein Mannesattribut, zugehörig Herrn van Amburg, dem berühmtesten Tierbändiger des Kontinents.

In Wirklichkeit ist das englische Theater zunächst eine Sache des Pöbels: manchmal des Bildungs-, häufiger des Straßenpöbels. Das war es schon 100 Jahre vor Tieck und Grillparzer und ist es in mancher Beziehung leider noch heute.

---

2. Kapitel.

Die Theater.

An Theaterwut hat es der großen, groben Masse in England zu keiner Zeit gefehlt, wohl aber dem Volk im weiteren, besseren Sinn am echten, rechten Theaterblut. Das scheint ihm der Puritanismus, der noch so tief und in seiner Verborgenheit oft doppelt unheimlich in England fortwirkt und -treibt, mit Feuer und Schwert aus den Adern getrieben zu haben. Es ist erstaunlich, wie gering ums Jahr 1800 herum die Zahl der Theater dieser Weltstadt ist, die schon bald zwei Millionen Einwohner zählt. Das Bedürfnis zum Schauen und Hören mußte auch bei vielen, die sonst recht gut mit der Zeit und ihrer Literatur gingen, die Scott und Dickens zeitlebens liebten und Byron wenigstens so lange, als er sich nicht unterfing, in seinen Werken von der Erschaffung der Welt zu dichten, vollkommen erstorben oder ertötet sein. Erst im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sind die sechs Bühnen, die in der gewaltigen Metropole bis dahin bestanden hatten, um drei weitere vermehrt worden.

Für die auch dann noch geringe Zahl der Londoner Theater gab es allerdings noch einen gewichtigen legalen Grund. Sir Robert Walpole hatte 1737 in seinem Licensing Act die Zahl der hauptstädtischen Bühnen auf zwei beschränkt, nämlich Drury Lane und das erst seit kurzem eröffnete Covent Garden, und gleichzeitig eine Zensur für das Drama eingeführt. Die zuerst genannte Bestimmung ist allerdings zu keiner Zeit ganz strikt durchgeführt worden. So fristete das im Jahre des Erlasses bereits 17 Jahre alte Haymarket Theatre, wenn auch unter vielerlei Schikanen, sein Dasein weiter. Mit der zunehmenden Größe der Stadt ward vor allem der Wunsch rege, neben

den im Zentrum nicht weit voneinander entfernt gelegenen Theatern auch an der Peripherie solche zu erhalten. So bekam denn eine Bühne nach der anderen zunächst im äußeren, dann auch im inneren London die Spielkonzession. Da der Licensing Act mit unverändertem Wortlaut fortbestand, mußten die Unternehmer dieser neuen Theater erhebliche Einschränkungen ihrer Selbständigkeit mit in Kauf nehmen — Ursache genug, ein rasches Anwachsen der Theater auch weiterhin hintanzuhalten. Alle diese Bühnen (selbst das Haymarket) durften nur während der Zeit spielen, während welcher die zwei privilegierten Bühnen geschlossen waren, also im Sommer. Auch von dieser Regel ergaben sich mit der Zeit Ausnahmen, als Drury Lane und Covent Garden begannen, sich nicht mehr genau an ihre ursprünglich von Oktober bis ungefähr Mai währende Spielzeit zu halten. Strenger ward den Hauptbühnen noch das weitere Privileg vorbehalten, das »legitimate drama« zu spielen, eine Bezeichnung, unter der man neben den Klassikern alles Mögliche und Unmögliche verstehen konnte und wirklich verstand. Eine recht gute Definition gab einmal Douglas Jerrold, wenn er sagte: »I describe the legitimate drama to be when the interest of the piece is rather mental than physical.« Nach außen stehen diese beiden sogenannten Nationaltheater im Anfang des Jahrhunderts scheinbar wohlgewappnet da. Sie sind die anerkannten Hüter der Tradition von Rechts und Staats wegen. Aber sie mußten es erfahren, daß sie ein Danaergeschenk besaßen. Während die Nachbarn mit oft genug auch nicht schlechteren, außerhalb der Vorrechtsgrenze gewachsenen Stücken volle Häuser und Kassen machten, warteten die »Privilegierten« auf die Autoren, die außer dem Respekt vor der Vergangenheit auch den Dichteratem ihrer eigenen Zeit in sich hatten, — und warteten auf ein Publikum, das von einer so seltsamen Hochhaltung der Tradition etwas wissen wollte. So lebten nach Filons witzigem Wort Drury Lane und Covent Garden, die so wenig wie irgendeine andere Bühne jemals eine staatliche Subvention erhielten, schließlich nicht von ihren Privilegien, sondern sie starben daran.

Die beiden Nationaltheater erhielten im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts neue Gebäude, da sie kurz nacheinander das Schicksal der meisten Londoner Bühnen hatten teilen müssen, ein Raub der Flammen zu werden. D r u r y L a n e , 70 Jahre älter als die benachbarte Konkurrenzbühne, war 1663 von

Killigrew mit seinen King's Servants eröffnet worden, um schon neun Jahre darauf zum erstenmal abzubrennen. Im 18. Jahrhundert waren zeitweise Richard Steele und Colley Cibber in der Direktion. Seine große Zeit erlebte Drury Lane unter Garricks künstlerischer Leitung; ein gleiches Ansehen erreichte es auch unter Sheridan trotz der Premiere der »School for Scandal«, die früher übrigens, ähnlich unserer deutschen »Iphigenie«, bei aller Berühmtheit eines der schlechtesten Kassenstücke war, und trotz des Debuts der Mrs. Siddons, das auch in diese Periode fällt, bei weitem nicht mehr. Im Jahre 1791 wurde das von der Pöbelwut gar arg mißhandelte und schon baufällige Gebäude durch einen neuen und sinnlos großen Prachtbau ersetzt, der gegenüber 2000 des früheren 3611 Menschen fassen konnte und trotz der damals recht niedrigen Preise eine Abendeinnahme von 16 000 Mark hätte erzielen können: wenn er einmal ausverkauft gewesen wäre. Wilhelm von Burgsdorff, ein Mitschüler und Studiengenosse Tiecks und Wackenroders, gibt in seinem Londoner Tagebuch von 1800 eine ausführliche Beschreibung des Inneren dieses Drury Lane-Hauses, das ihn sehr befriedigt: »Drury Lane ist der beste Theatersaal, den ich kenne, sowohl für Zweckmäßigkeit als Eleganz der Bauart und Beleuchtung.« Besonderen Eindruck macht auf ihn die Ventilationseinrichtung in der Decke, »zwei Klappen, die man öffnet und viel Luft und sogar Tageslicht (vor dem Stück) durch ein Fenster im Dache hineinläßt.« Man tat sich viel auf die vervollkommnete Feuersicherheit dieses damals am besten von allen Theatern der Welt eingerichteten Hauses zugute; das ganze Theater war unter Wasser zu setzen und konnte dann mit dem Kahn befahren werden. Fünfzehn Jahre darauf brannte es mit Stumpf und Stiel ab, ohne daß die Chronik wüßte, daß einer bei dieser Gelegenheit die feuergefährliche Wasserfahrt riskiert hätte. Nach drei Jahren, 1812, stand das sechste Drury Lane-Gebäude, von einer Aktiengesellschaft erbaut, an der gleichen Stelle, diesmal zur Abwechslung nach französischem Muster, in wiederum riesigen Dimensionen mit einer Bühne von 96 Fuß Länge und 77 Fuß Breite. Dieses Drury Lane-Theater von 1812, das heute noch — als Londons ältester Theaterbau — benutzt ist, darf Anspruch darauf machen, eines der frühesten, ganz auf den praktischen Zweck gebauten Theater zu sein. Hierbei fiel sein — übrigens sehr geschickter — Architekt Benjamin Wyatt, in dem Bedürfnis,

ein einer großen Masse optisch und ganz besonders auch endlich einmal (im Gegensatz zu den meisten Bauten Italiens und Frankreichs) akustisch dienliches Haus hinzustellen, in das entgegengesetzte Extrem, das ästhetische Moment durchaus zu vernachlässigen. Das Äußere ist nicht nur nüchtern, sondern fast mehr noch ernüchternd. Die Maße von Drury Lane sind die nämlichen wie die der für lange Zeit vorbildlichen, von Louis zwischen 1773 und 1780 erbauten Bühne von Bordeaux.

An Drury Lane war Byron nach der Wiedereröffnung von 1812 eine Zeitlang reader of plays, also Dramaturg gewesen. In dieser Eigenschaft hat er auch den Begrüßungsprolog für die erste Vorstellung im neuen Hause gedichtet: »In einer graus'gen Nacht, im Flammensturm . . «. Es ging ihm damals schon genau so wie Dutzenden seiner Kollegen seitdem. Er las 500 Stücke, setzte sich für die paar wertvolleren ein und fand sie abgewiesen und versagte umgekehrt seine Zubilligung den schlechten, die trotzdem auf die Bühne kamen. Er erreichte nicht, daß man gewisse Stücke der Baillie oder Sothebys spielte, noch daß man eines bei Coleridge bestellte. Auch in späterer Zeit gab es noch Dramaturgen, wenngleich sie in England noch weniger Zweck haben konnten als in Deutschland. Daß man immerhin vom Dramaturgen Notiz nahm, geht daraus hervor, daß er an Drury Lane sogar einmal Gegenstand einer Streitschrift wird. Welcher deutsche Kollege kann sich dessen rühmen? Auch Macready, der selbst sehr viel las, hielt sich an Covent Garden 1837 noch einen Dramaturgen, dem er wöchentlich drei Pfund bezahlte. In einer Saison wurden immerhin schon etwa 200 Stücke zu jener Zeit eingereicht, deren Durchsicht dem Dramatiker Thomas J. Serle oblag; mit dieser Doppeltätigkeit des Hausdichters und »Reader« vereinigte Serle noch eine dritte, da er zugleich Acting-Manager bei Macready war. —

Die Direktoren an Drury Lane lösten einander rasch ab. Zunächst blieb noch Sheridan, der übrigens, der berühmte Parlamentarier und Dramatiker, ein so skrupelloser Theatermann war wie irgend einer in England. Er rettete einst das schon damals arg heruntergewirtschaftete alte Theater zunächst noch einmal durch den Zufallserfolg des »Castle Spectre« von M. G. Lewis (1797) und jetzt das neue durch Hinzuziehung von allerhand Getier, so daß es einer Menagerie ähnlicher sah als einer Nationalbühne. Ihm folgten u. a. Elliston, Stephen Kemble (das jüngste und

unbegabteste der vier Geschwister), Price, der gerissene Bunn, Macready, der sich vorher schon an Covent Garden versucht hatte, und — in den fünfziger Jahren — E. T. Smith, der Weinwirt, Auktionator, Terrainagent und Show-Man, der das Theater völlig herunterbrachte, in den sechziger Jahren schließlich der begabte Falconer, der mit guten Shakespeareaufführungen all sein Geld verlor, und dann bis 1879 für lange Jahre der wenig fähige Kunstspekulant Chatterton. Seit den zwanziger Jahren war Shakespeare allabendlich in Drury Lane zu sehen, sogar zweimal: einmal im Porticus, ein zweites Mal in der großen Rotunde — vielleicht als Entschuldigung dafür, daß er nicht öfter auf der entgegengesetzten Seite des Hauses erschien.

Vom Jahre 1879 ab wurde Drury Lane — wozu es sich seiner Bauform wegen am besten eignet — ganz dem Spektakel ausgeliefert: im Winter der Weihnachtspantomime, im Herbst und Frühjahr dem bourgeoisen Melodrama. Sein Direktor seit dieser Zeit war Sir Augustus Harris (der nicht zum Lohn für diese Missetaten, sondern in einem Sheriffamt zum Ritter geschlagen wurde), ein glänzender Geschäftsmann mit der stolzen Shakespearisierenden Telegrammadresse »Druriolanus«. Ein Nachfolger in seinem Sinne ist Arthur Collins geworden.

»Quer gegenüber vom majestätischen Somerset House im Strand«, so beschreibt Max Schlesinger 1852 die Lage von Drury Lane, »halb versteckt vom umgitterten Vorplatz der Kirche, welche die Mitte der Straße verengt, windet sich ein schmaler Gang nach Drury Lane hinein. Diese zieht sich langschmal und uneben aufwärts, bis sie unter anderem Namen in New Oxford Street mündet.« Hier, in einem Viertel, von dessen einst so aristokratischem Charakter gar nichts mehr übrigblieb, in der Nachbarschaft übelriechender Krämerlädchen und schmutziger Kleinhandwerkerquartiere, unfern berüchtigter Quartiere, lag und liegt das größte und einstens in vieler Beziehung tonangebende Theater der Welt.

Elliston war der letzte Leiter von Bedeutung an Drury Lane gewesen. Er ist so sehr ein Typus des besseren Bühnenleiters des ganzen 19. Jahrhunderts, daß man sich seine Persönlichkeit gerne etwas näher besieht. Elliston kommt aus der Schauspielerpraxis. Er tritt 1796 zuerst am Haymarket Theatre auf und macht sich schnell einen Namen als vorzüglicher Vertreter der High Comedy, so daß man ihn am Anfang des 19. Jahr-

hunderts bereits an Drury Lane findet. Diese leicht errungenen Lorbeeren genügen dem jungen Mimen bald nicht mehr, und er benutzt die erste Gelegenheit, wo eine Bühne frei wird, um diese zu pachten: mit dem Hauptzweck natürlich, neben mindestens gleichgroßem Ruhm künftighin noch sehr viel mehr Geld als bisher zu verdienen. Es ist der nachher zu erwähnende Royal Circus, das spätere Surrey Theatre, das er für eine jährliche Pacht von 2200 Pfund übernimmt und aus einem Zirkus in ein Theater verwandelt, indem er die Arena zum Parkett und die Ställe zu Foyers umgestaltet. Hier schmuggelt er unter anderem auch Shakespeare unter der Form eines »ballet d'action« ein, der als Klassiker ja nicht auf dieser illegitimen Bühne gegeben werden durfte. Im Jahre 1813 übernimmt er, während er die bisherige bald nachher wieder los wird, eine andere zirkusartige Bühne Londons, den eine Zeitlang von dem Besitzer des Astley Theatre mitgeleiteten Olympic Pavilion. Er will den gleichen Prozeß mit diesem wie vorher mit dem Royal Circus vornehmen, die Wiedergeburt als Schauspielhaus. Schon hat er einen stolzen Titel dafür gefunden, Little Drury Lane, den er aber, als zu konkurrenzneiderweckend, alsbald gegen den früheren wieder vertauschen muß. Auch dann noch drohen ihm Verfolgungen, und zeitweilig wird seine Bühne auf Bewirken der privilegierten Theater, die sehr wohl wußten, welch scharfen Gegner sie hier erhalten hatten, sogar geschlossen. Schließlich muß er sich mit der gesetzlich zugelassenen »Burletta« begnügen, einem einst in der Verlegenheit geschaffenen Zwittertyp, für welchen er vortreffliche Kräfte wie die Melodramenspielerin Mrs. Edwin, den Possenkomiker Wrench und um ein Haar auch den damals noch unberühmten Edmund Kean engagiert, der ihm nur durch einen Zufall entgeht und statt dessen am »großen« Drury Lane sein erstes Engagement findet. Es war das Klügste, was die Geschäftsleiter des letzteren tun konnten, daß sie ihn 1819 für die künstlerische Direktion ihres Hauses zu gewinnen versuchten. Es gelang ihnen noch mehr als das: nämlich Elliston, dessen heimliches Ziel immer die Leitung dieser nationalen Bühne gewesen war, mit einem allen kommerziellen Sitten hohnsprechenden Vertrag hineinzulegen, der auch bei den glänzendsten Einnahmen den Bankerott zur Folge haben mußte. Elliston hatte über 10 000 Pfund Miete jährlich zu zahlen und nicht weniger als 635 Freibillets (der Unfug des »order«-Schreibens, des Ein-

reichens um Gratiskarten, grassierte lange Zeit in England überhaupt in maßloser Weise) zu bewilligen. Dazu wurde er zur Aufwendung von 6000 Pfund für die Verschönerung des Hauses innerhalb zwei Jahren verpflichtet. Elliston, der bald sehen mochte, daß doch keine Rettung war, suchte wenigstens in Schönheit zu sterben: heute ist heut. Er erschien selten anders als in der Equipage vor Drury Lane, und mit sechs Vorreitern ließ er sich gemeinsam mit Kean, dessen Kutsche von vier Negern gezogen ward, nach dessen Rückkehr von Amerika an das Haus fahren, in dem er seinen letzten Heller lassen mußte. Schon 1824 verließ er Drury Lane, das seitdem nie mehr ein so gleichmäßig glänzendes Ensemble und ein so würdiges Repertoir erhielt, und beteiligte sich für kurze Zeit am Olympic Theatre, um 1827 an eine alte Stätte seiner Direktionstätigkeit, an das Surrey Theatre, zurückzukehren, in das er, trotzdem es ganz abseits vom Verkehr lag, viel frisches Leben hineintrug. Der angesehene Douglas Jerrold übergab ihm seine »Black-Eyed Susan« zur ersten Aufführung. Nach vier Jahren starb, noch ehe das Wonnegefühl dieses großen Erfolges voll ausgekostet war, dieser tüchtige, wenn auch äußerst reklamesüchtige Mann, dem Charles Lamb in seinen Last Essays of Elia den bekannten Hymnus gesungen hat: »Joyousest of once embodied spirits, whither at length hast thou flown? To what genial region are we permitted to conjecture that thou hast flitted?« —

Nicht ganz so vielbewegt wie die Vergangenheit von Drury Lane war die von Covent Garden. Volkswut und Feuer hatten es bis zum heutigen Tage jedes nur zweimal auf dem Gewissen. Künstlerisch leistete es im ganzen 18. Jahrhundert seit seiner 1732 erfolgten Eröffnung (ein nicht bedeutender Schauspieler, namens Rich, war sein Begründer) herzlich wenig. Erst John Kemble, der sich 1803 ein sechstel Anteil an dem Hause für 22 000 Pfund erkaufte, zum Teil wohl, um damit die ihm unangenehme Mitdirektion Sheridans an Drury Lane lahmzulegen, brachte ein reges, nach fünf Jahren durch den Brand wieder jäh unterbrochenes Leben in das Gebäude, das in größeren Dimensionen wie früher mit einem Fassungsraum von 2200 Menschen, erbaut von Smirke, im Portikus dem Minervatempel zu Athen nachgebildet und mit Skulpturen Flaxmans geschmückt, nach einem Jahr schon spielbereit sich wieder erhob. Die Eröffnung ward wie ein großes Ereignis erwartet. Dem

jungen Theater fehlten weder Gönner noch Könner. Der Herzog von Northumberland verbrannte bei dem Festessen mit huldvoller Miene den Schuldschein über die 200 000 Mark, die er zum Bau, der das Fünfzehnfache gekostet, geliehen hatte. Und John Kemble setzte seine ganze Energie daran, dem Theater die Gunst des Publikums zu gewinnen, die er sich mit einer administrativen Maßnahme schon am ersten Abend, dem 18. September 1804, verscherzte. Er hatte, da er ungeheuerliche Gagen (auch sich selber) bezahlte, die Preise zu erhöhen versucht, und das zum zweitenmal binnen kurzem. Der Eintritt für das Pit, der seit langer Zeit 2½, seit einiger Zeit 3½ Schilling gekostet hatte, sollte auf 4, der der Logen entsprechend auf 7 Schilling erhöht werden. Die Besucher, über die Maßnahme entrüstet, schlossen sich zu einer Partei der »Old Prices«, die nach der Landessitte bald abgekürzt wurde in O. P., zusammen und stellten ihre Forderungen: Wiederherstellung des status quo und Entlassung der vermeintlichen Hauptsündenböcke, der Ausländer, die Catalani an der Spitze. Bis diese Bedingungen erfüllt wären, sollte allabendlich die Vorstellung auf irgendeine Weise gestört werden, was in der Tat mehr als zehn Wochen hindurch mit raffiniertem Geschick geschah.

Ein Barrister, namens Clifford, war ihr Anführer, der Zeichner Cruikshank, der berühmte Illustrator von Dickens' Werken, eines ihrer künstlerischen Häupter. Man tanzte O. P.-Tänze auf den Bänken, sang O. P.-Lieder, sobald ein Schauspieler den Mund aufmachen wollte — kurz, es ging so toll zu, daß man endlich das Theater schließen und in einem faulen Kompromiß im wesentlichen nachgeben mußte. Wir können hier aus der deutschen Theatergeschichte einer, allerdings in wenigen Stunden erledigten Publikumsempörung aus einer parallelen Ursache gedenken, des am 19. Dezember 1833 von einem Regierungssekretär inszenierten Skandals wegen Erhöhung der Preise, der bei der ersten »Don Juan«-Aufführung an Immermanns Düsseldorfer Musterbühne zu Mendelssohns großem Entsetzen ausbrach.

Der Besuch von Covent Garden blieb andauernd so gering, daß gelegentlich noch weitere Preisermäßigungen gewährt werden mußten, eine Maßnahme, die stets den Anfang vom Ende eines Theaterunternehmens bildet. Der Kämpfe überdrüssig, ging John Kemble 1817 ab und gab die künstlerische Leitung seinem Bruder Charles weiter, von dem sie, gleich der geschäftlichen, wieder

in verschiedene andere Hände überging. Ende der zwanziger Jahre ist Covent Garden am völligen Ruin angelangt, von dem Charles Kembles blutjunge Tochter Fanny es noch einmal notdürftig rettet. Erst 20 Jahre nach John Kembles Weggang erlebt das vom Unglück verfolgte Haus einen erneuten künstlerischen Aufschwung, als 1837 Macready, der schon als junger Schauspieler dort engagiert war, Direktor wird. An Covent Garden kommen seine großen Shakespeareinszenierungen heraus, die eine Epoche ankündigen. Noch schneller als einstens John Kemble streckt er die Waffen vor der Ungunst der Verhältnisse. Nach zwei Jahren übernahm es die Vestris, und nach wieder zwei Jahren war das Haus neuen Stürmen ausgesetzt — zeitweise war es ein Kornhaus, dann eine Konzerthalle —, die es bis zum Jahre 1846 umtosten, wo man endlich die einzige Gebrauchsmöglichkeit des unglückseligen Baues einzusehen begann; im Jahre darauf wurde es nämlich als Große Oper, als Royal Italian Opera, neu eröffnet. Von dieser Zeit ab hat es bis heute fast ausschließlich diesem Zweck gedient, mit einigem Glück allerdings erst seit dem großen Brande von 1856. Der Charakter der Vorstellungen blieb an Covent Garden, als es Opernhaus geworden, genau der nämliche, den schon jene Star-Vorstellungen im großen Haymarket-Haus besessen hatten. Wir können uns das Entsetzen vorstellen, das Richard Wagner befiel, als er dort mit der Tochter seines unfreundlich-freundlichen Londoner Hausherrn eine »Fidelio«-Aufführung von »unflätigen Deutschen und stimmlosen Italienern« über sich ergehen lassen mußte. Das Resultat dieses Theaterbesuchs war überraschend für den gutmütigen Gastgeber des deutschen Musikers; denn Wagner suchte sich — nach seinen eigenen Worten — »eine öftere Einkehr in diesem Theater« mit aller Energie »vom Halse zu halten«. —

Die Verwaltung eines englischen Theaters pflegt — wie wir hier einschalten wollen — dreigeteilt zu sein. Der Eigentümer, der Proprietor, ist in den meisten Fällen eine Aktiengesellschaft, die — oft ohne persönliche Einspruchsrechte sich auszubedingen — das Haus an einen Pächter, einen Lessee, weitergibt. Ziemlich selten nur deckt sich die Person dieses Pächters, der besonders im modernen London über gewaltige Kapitalien verfügen muß, mit derjenigen des künstlerischen Direktors, des Manager, dessen Machtbefugnisse je nach dem

mehr oder minder gefestigten Rufe seiner Persönlichkeit und nach den Talenten des Lessee variieren. So steht manchmal diesem, manchmal jenem die Zusammenstellung des Repertoirs zu. An den privilegierten Theatern wurde in früherer Zeit mit einer bestimmten finanziellen Beteiligung berühmter Schauspieler zugleich ein gewisses künstlerisches Recht in bezug auf Spielplangestaltung und Darstellung ihrer eigenen Rollen miterworben. (Der in Deutschland aus künstlerischen Gründen nicht mit Unrecht verpönte Brauch, daß Schauspieler Mitteilhaber eines Theaters sind, an dem sie wirken, ist in England seit alters eingeführt; Shakespeare besaß bekanntlich Anteilscheine des Globe Theatre.) Der Direktor ist häufig sein eigener Producer, d. h. sein eigener Regisseur, indessen führt er manchmal auch nur die überwachende Oberleitung. Die mechanische Kontrolle der Bühnenleistung fällt dem als Acting-Manager bezeichneten technischen Inspektor zu, dem der ganze Apparat bis hinunter zum call-boy, dem Inspizienten des englischen Theaters, untersteht. Die Direktoren sind in England bis zum heutigen Tage fast durchweg Schauspieler, und in den meisten Fällen noch aktive; das ist der Typus des Actor-Manager. Altersversicherungen bestanden schon ziemlich frühe, eher als in Frankreich und Deutschland, an den privilegierten Theatern. Der zu Beginn des Jahrhunderts an Covent Garden ins Leben gerufene Pensionsfonds wurde z. B. aus freiwilligen Spenden begründet und teilweise aus Gagenabzügen gehalten. Auch Wohltätigkeitsveranstaltungen dienten, wie heute noch, der Schauspielerunterstützung. Der Pantomimiker Grimaldi bezog nach seinem Abgang von der Bühne jährlich 100 Pfund Pension.

Der Spielplan mußte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts an den beiden Hauptbühnen noch sehr vielseitig und abwechslungsreich sein. Darum war ein großes Ensemble nötig. Neben einer Schauspielertruppe und dem unentbehrlichen Orchester für Zwischenakts- und Begleitmusik wurde oft noch eine eigene Operngesellschaft und wohl stets eine solche von Pantomimists und Tänzern gehalten, die in den Weihnachtsstücken, dann aber auch im übrigen Repertoir mit Füllnummern in Aktion traten. Das wochenlange Durchspielen des nämlichen Stücks bis zur finanziellen Erschöpfung, wie es heute die Regel in England und Amerika geworden, wird erst allmählich eingeführt. Die von Neueinstudierungen erreichte Aufführungsziffer ist um 1840 herum

oft noch klein. Macready rechnete mit durchschnittlich nur 12 bis 14 Aufführungen in einer Spielzeit bei einem »legitimate drama«. Allerdings brachten es bei ihm der »Sturm« auf 55 (aber doch nur, weil er als Ausstattungsstück behandelt war), dagegen »As you like it« auf 22, »Macbeth« auf 18 Aufführungen. Die »Lady of Lyons« von Bulwer, ein billiges Melodrama, erschien in der ersten Spielzeit in 33, in der folgenden in 29 Vorstellungen. Je geringer die Qualität des Stücks, desto größer schon damals die Aufführungsziffer. Eine Weihnachtspantomime sieht — gleichfalls um 1840 — selbst bei geringem Erfolg 20 gutbesuchte Häuser, bei großem bereits das Dreifache. —

Im Jahre 1800 hatte London, wie gesagt, nur vier private Theater. Das beliebteste und besuchteste davon war das Opernhaus der damaligen Zeit, das Haymarket Opera House, das in späterer Zeit den Titel Her Majesty's Theatre führte. Es war seit 1705, wo Sir John Vanbrugh den ersten, 1789 dann durch Feuer vernichteten Bau erstellte, die Pflegestätte der Italienischen Oper (bekanntlich auch der Ort, wo Händels sämtliche Opern gegeben wurden), das Stelldichein der ausländischen Tanzvirtuosen und der »Nachtigallen Italiens«, die man allesamt dort sah und feierte, und der Treffpunkt der vornehmen Welt, bis schließlich Covent Garden im 19. Jahrhundert sein Erbe antrat. An Her Majesty's feierte auch Henriette Sontag als aufgehender und verblassender Stern am Himmel des Gesangs in den zwanziger und vierziger Jahren ihre rauschenden Triumphe. Der geriebenste Manager, den dieses Theater besaß, war Benjamin Lumley, eigentlich Levy, welcher von 1849 bis 1851 auch der Impressario der Sontag in England und Frankreich gewesen ist. Die Preise der Plätze waren die gleichen in allen fünf Rängen des Logenhauses, das mit seidenen Gardinen nach Art der für die englischen Opernhäuser vorbildlichen Skala in Mailand verziert war; wir haben hier wohl das einzige Beispiel in England für dieses Bayreuther Einheitssystem. Nur die Galerie war billiger, kostete indessen auch — unverhältnismäßig viel, selbst im Vergleich zu den Covent-Garden-Preisen der Gegenwart — nicht weniger als 5 Schilling. Der Zutritt in das Haus, in dem nur während der »Season« gespielt zu werden pflegte, war nur in großer Abendtoilette gestattet. »Frack ist de rigueur, schwarze Beinkleider dito, aber Frack und Beinkleider dürfen alt, schmutzig, fadenscheinig sein«, schreibt ein deutscher Spottvogel (Schlesinger)

nach seinem Besuch der Oper. Die Innenausstattung war recht geschmacklos; »überall schwärmen Amoretten zwischen tausend Schnörkeln und Girlanden auf dunklem Grunde; das Ganze erscheint bunt, aber nicht heiter« (Johanna Schopenhauer). Auf die beiden Geschlechter unserer deutschen Landsleute scheint die Italienische Oper mit ihrem Beleuchtungs- und Balletrummel recht verschiedenartig eingewirkt zu haben. Die Schopenhauer fühlt, als sie nach 5½ Stunden erlöst wird, nur ihren Kopf hämmern und ihre Beine tanzen, als ob sie selber den Abend lang im Ballet mitgehüpft hätte. Adrian, ein harmloser deutscher Gelegenheitsreisender dagegen, dessen Urteile uns aber doch von Wert sein können, weil sie die Meinung des damaligen deutschen Spießbürgers ausdrücken, verspürt in der Haymarket-Oper Seligkeitsräusche wie im siebenten Himmel des Propheten. Man braucht nicht, meint er, »erst ein Glas Opium verschluckt zu haben, um das Paradies Mahomeds hier besser versinnlicht zu finden, als es die glühendsten Beschreibungen im Koran imstande sind«. Das 1867 abgebrannte Haus wurde 1872, ohne nachher noch einmal den Glanz der alten Zeit zu sehen, von neuem eröffnet; heute befindet sich an seiner Stelle His Majesty's Theatre von Beerbohm-Tree.

Dem großen Theater am Haymarket gerade gegenüber stand das Little Haymarket Theatre, welches seit seiner Gründung 1720 die üblichen Schicksale der mittleren Londoner Bühnen durchlief. Auf Spekulation gebaut, dient es abwechselnd englischen Seiltänzern, französischen Schauspielern, Londoner Amateurmimen, italienischen Tänzern, deutschen Gauklern, internationalen Hunden und Affen, feiernden Drury Lane-Künstlern — oft jede Spielzeit, ja jede Woche einem andern Zweck und andern Herrn. Nach genau 100 Jahren wurde der alte Bau durch einen neuen ersetzt, in dem dann hauptsächlich das englische Lustspiel, daneben das Singspiel und französische Vaudeville heimisch wurden. Das Kleine Haymarket war von je der Lieblingsaufenthalt der englischen Theaterfreunde wie der deutschen. Es ist eine behagliche Empfindung — notiert sich Tieck, dem auch die ungezwungen leichte Darstellung sehr gefällt —, »nach den ungeheuren Sälen in Covent Garden und Drury Lane sich wieder in einem Raume zu befinden, in welchem, genau genommen, unser Schauspiel nur möglich ist. Auf dieser kleineren Bühne tritt alles wieder in sein richtiges Verhältnis, man hört

und sieht, und der Zuschauer fühlt sich wieder eins mit dem Theater«. Eine Zeitlang ist Macready an dieser Bühne engagiert, die er so liebgewinnt, daß er an ihr 1851 seinen Abschiedszyklus und nur die allerletzte Vorstellung an Drury Lane gibt. Unter der Direktion Benjamin Websters, der einst ein armseliger Bühnenmusikant war, errang es sich seit den dreißiger Jahren eine um so geachtetere Position, als die Hauptbühnen aus Geldrücksichten mehr und mehr gezwungen waren, ihre Vorstellungen zur Schau zu erniedrigen. Webster hatte einige von Englands besten Schauspielern, wie den jüngeren Mathews, Miss Faucit und, wie gesagt, Macready in der Truppe, wie er die brauchbarsten Autoren auf seine Seite zog: Bulwer, Douglas Jerrold, Sheridan Knowles — ja, er schrieb sogar, ohne großen Erfolg allerdings, in den vierziger Jahren einen Preis für ein neues Lustspiel aus. Das Innere des von Bancroft dann umgebauten Theaters wies eine originelle Form, allerdings keine für szenische Wirkungen vorteilhafte, auf, indem man für den Zuschauerraum statt der üblichen Rundung den rechteckigen Grundriß der Vortragssäle anwandte. Sheridan und die Lustspielschule, die dieser nachzieht, waren stets die Spezialität des Haymarket. Tieck rühmt 1817 eine Aufführung des »Critic«, Fontane in den sechziger Jahren die der »Laesterschule« und der »Nebenbuhler«. Zu dieser Zeit stand es unter der Leitung von Websters Nachfolger, Buckstone, der mit seinen ausgezeichneten Komikern auch Shakespeares Lustspiele häufig in mustergültigen Aufführungen gab. Der größte finanzielle Erfolg war Tom Taylors »Our American Cousin« (1861) mit Sothern; es war eines der ersten über Monate und Jahre hinaus »in Serie« gespielten Stücke, das nicht weniger als 400 Vorstellungen erlebte und 600 000 Mark einbrachte. Buckstone wußte auch eine reinliche Scheidung zwischen Bühnen- und Variétéattraktionen zu wahren, die damals, als die Music Halls offiziell noch nicht existierten, in England genau wie in Deutschland die Theater überfluteten; die »Spezialitäten« wurden entweder in die großen Pausen oder in eine späte Theaterstunde verwiesen, die sonst eine ausrangierte Posse zu bringen pflegte. Lange beendigte das Haymarket erst um 1 Uhr früh seine Vorstellungen, da es viele Besucher der benachbarten Großen Oper nach deren Schluß zu halben Preisen (die hier übrigens erst 1835 eingeführt wurden) noch aufsuchten. Erst im Jahre 1879 endete Buckstones Direktion, die dann die

der beiden, ums englische Theater gleichfalls sehr verdienten Bancrofts ablöste.

Das beliebteste Theater Londons neben dem Kleinen Haymarket war lange Jahre das 1806 erbaute A d e l p h i am Strand, ursprünglich »Sans Pareil« genannt. Die Konzession lautete nur auf den Burlettatypus, der aber den Besuchern des in glänzender Lage befindlichen, für wenig Geld in ein Hinterhaus eingebauten Theaters so zusagte, daß es in dem zweiten und dritten Jahrzehnt mit jeweils steigendem Nutzen weiterverkauft wurde. Der Begründer war ein gewisser John Scott gewesen, der Erfinder eines Färbemittels, auf das er auf einer Wanderung im Schwarzwald durch Zufall gekommen war. Seit den zwanziger Jahren spielte man auch Spektakelstücke dort, jene groben Ausstattungsmelodramen, die man bis zum heutigen Tag als Adelphidramen bezeichnet. Seinen größten Erfolg hatte es 1821 mit der Dramatisierung eines öden Moderomans, »Tom and Jerry, or Life in London«. Im Jahre 1828 zog hier der hochbegabte Mathews der Ältere ein. Er hatte schon seit 1818 am Lyceum sogenannte »At homes« veranstaltet. Dabei spielte dieser Verwandlungskünstler den ausverkauften Häusern solo ganze Theaterstücke vor. Eine Zeitlang wirkte hier auch Buckstone im Ensemble. Webster, der seit den vierziger Jahren Mitpächter mit Mme. Celeste, der weiblichen Hauptstütze, war, gab 1853 das Haymarket auf und widmete sich ganz dem Adelphi, wo nun Tom Taylor und Boucicault die literarischen Hauptlieferanten wurden. Lange Zeit war O'Smith, den man den »nightmare of the stage« nannte, der beliebteste Schauspieler hier. Webster zog sich 1872 zurück; in seine Fußstapfen traten 1879 die noch heute dort regierenden Gattis.

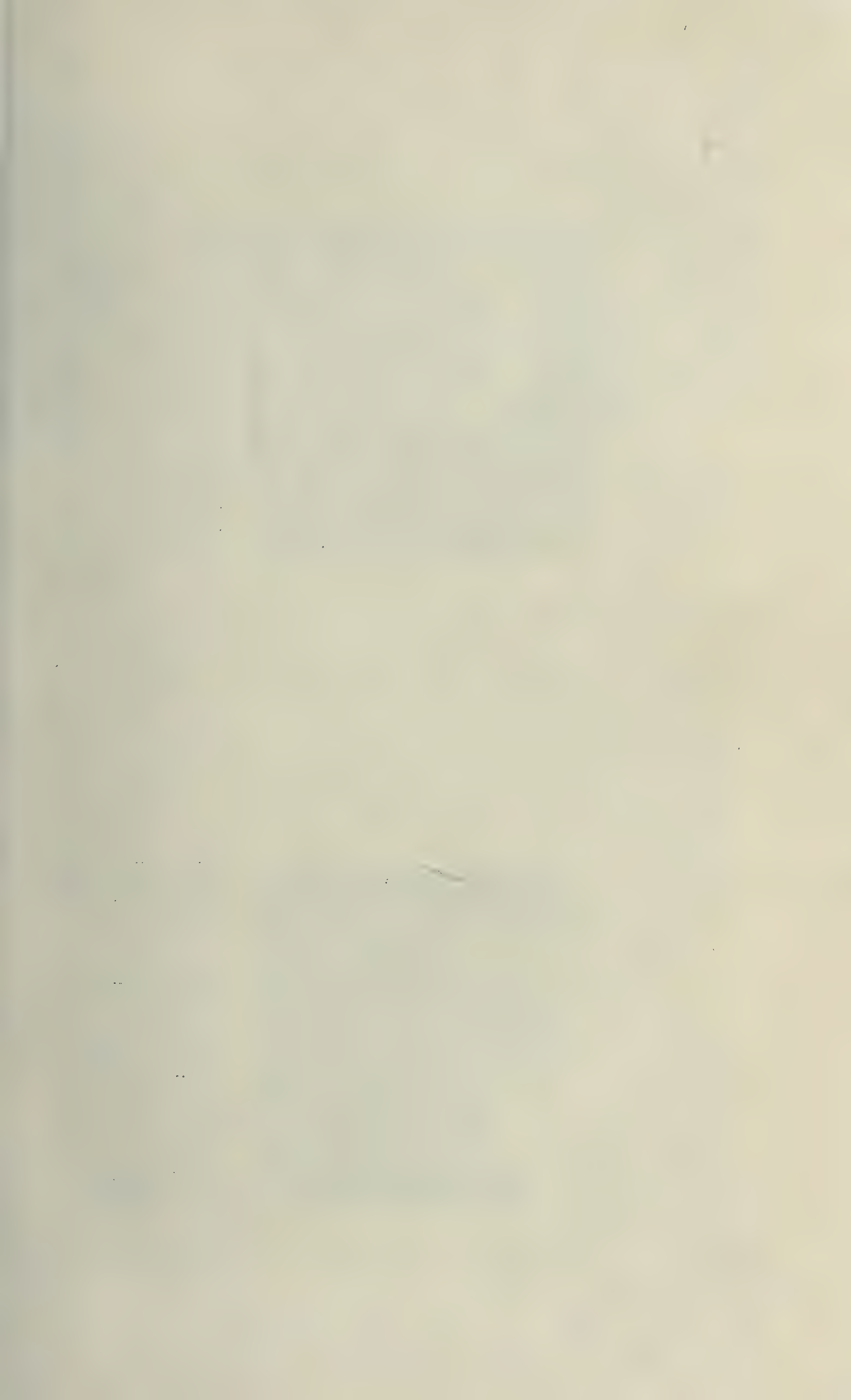
Am anderen Ende des Strand, der Waterloobrücke gegenüber, lag das 1832 eröffnete S t r a n d T h e a t r e , das, trotzdem es zuvor schon von Douglas Jerrold einmal geleitet war, erst gegen Ende der fünfziger Jahre größere Bedeutung erlangt. Eine witzige Ansprache Jerrolds aus den dreißiger Jahren zeigt, wie schwer diese Bühne, die noch nicht einmal die öffentliche Lizenz erhalten konnte, lange zu kämpfen gehabt hatte. Selbst das Ballet hatte seine Wirkung verfehlt: »Mistrusting our legs« — sagte Jerrold — »we resolved henceforth only to stand upon our heads.« Miss Swanboroughs Direktion wendete sich mehr und mehr zur burlesken musikalischen Extravaganza, der Vor-

läuferin der heutigen Operette. Sie verfügte über ausgezeichnete Komiker, wie Bland, Belford und die reizvolle kleine Marie Wilton, die spätere Mrs. Bancroft. Diese begründete 1865, ähnlich wie zuvor die Vestris, ihre eigene Bühne zusammen mit dem Burleskenschreiber H. J. Byron, das Prince of Wales Theatre bei Tottenham Court Road, das damit im Verlauf von 55 Jahren siebenmal getauft und wiedergetauft worden war. Es hatte seit 1810 bereits King's Theatre, Ancient Concert Rooms, Regency Theatre, West London Theatre, Queen's, Fitzroy, dann wieder und am längsten Queen's Theatre geheißen. Mit ihrem Gatten Bancroft und dem Dramatiker Robertson zusammen hat hier und später am Haymarket Marie Wilton eine kluge Reform des englischen Bühnenwesens durchgeführt.

Nicht weit vom Strand-Theater entfernt lag das um die Wende des Jahrhunderts aus einer Kunstausstellungshalle in ein Theater umgewandelte, 1830 niedergebrannte, gleich wieder aufgebaute und um 1850 renovierte Lyceum Theatre, das zeitweise den Titel eines »English Opera House, Strand« geführt hatte; mit so großer Berechtigung, daß sein größter Erfolg — Webers »Freischütz« war (der zuerst in England an diesem Theater im Juli 1824, drei Jahre nach der Berliner Première, gegeben wurde). Die spätere bedeutungsvolle Wirkungsstätte Henry Irvings stand seit 1847 für ein Jahrzehnt unter der Direktion der begabten schönen Komikerin Madame Vestris, die dort die in höchster Blüte stehenden Fairy Extravaganzas des uns als »Oberon«-Autor bekannten Robert Planché und anderer pflegte, wie den »King of the Peacocks«, »The Island of Jewels«, »King Charming« u. a. Vorher schon war es ihren Reizen gelungen, das früher einmal von Elliston geleitete und nach ihrem Weggang dann wieder verödete unschöne Olympic Theatre in Wych Street während des Dezenniums seit 1830 in den Mittelpunkt des Theaterinteresses der Londoner Gesellschaft zu stellen. Mit der Vestriszeit, die literarisch nichts weniger als erfreulich, für die Entwicklungder Regiekunst aber nicht ohne Bedeutung ist, greift auch eine administrative Neuerung allmählich durch. Man begann, den barbarischen Unfug der oft fünfstündigen Aufführungsdauer abzustellen. Acht Akte am Abend waren die Durchschnittsforderung des Publikums. Daß »Macbeth« und der »Freischütz« (der letztere allerdings gleich den Mozartopern von dem berüchtigten Mr. Bishop für England grausam amputiert) an einem

Abend vorüberzogen, war nichts Ungewöhnliches, und Macready mußte 1843 noch nach dem »König Johann« eine Pantomime »Harlequin William Tell« zum besten geben. Spuren dieses langen Abends haben sich bis heute erhalten in den Kinderstücken zur Weihnachtszeit, welche ohne jeden Grund traditionell eine halbe bis ganze Stunde länger als ein normaler Theaterabend zu dauern pflegen. Beim ersten Stück, ähnlich wie noch jetzt beim Lever de rideau in Frankreich, und besonders beim letzten waren natürlich nur eine Handvoll naiver Enthusiasten oder Leute, die mehr auf die Quantität als auf die Qualität Wert legten, vorhanden, und die besten Kräfte traten zumeist nur in der Mitte des Abends auf. Es kam weder zu dem befürchteten Boykott noch zu Prügeleien, als man, durch eine Absage gezwungen, an der Bühne der Vestris den ersten Versuch zur Kürzung machte. — Im Mai 1839 war die Vestris mit ihrer Truppe aus dem Olympic ausgezogen, und kaum zwei Jahre darauf weiß ein deutscher Bericht nichts anderes mehr über dieses Haus, das die eleganteste Welt bei sich gesehen hatte, zu melden als dies: »Es wurde 1806 erbaut, liegt schlecht, ist unreinlich und wird nur von der Hefe des Volkes besucht.« So vergänglich ist der Ruhm der englischen Theaterhäuser, auf welche die Beliebtheit ihrer zeitweiligen Manager nur selten einmal dauernd abfärbt. Als 1848 Gustavus Brooke, der beste Othello vor Salvini, da auftrat und später zu den Zeiten des Komikers Frederick Robson (wo der »Ticket-of-Leave-Man« monatelang zog), sah das Olympic noch einmal bessere Tage. Für seine einstige Spezialität war es längst nicht mehr die einzige oder beste Bühne. (Das 1868 gegründete alte Gaiety gehörte zu denen, die es später zum Teil ersetzten.)

Ins zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts fällt die Eröffnung des (später Victoria genannten) Cobourg Theatre (1818), einer technisch gut versehenen Ausstattungsbühne südlich der Themse, wie sie nördlich davon etwa das Adelphi war, ans Ende des vierten (1840) die des zunächst noch unwichtigen Princess's Theatre in Oxford Street, das in den fünfziger Jahren unter der Direktion von Charles Kean die vornehmste Shakespearebühne wird. Schon etwas früher erhebt sich aus der Reihe der Vorstadtbühnen das im Norden gelegene Sadler's Wells Theatre unter Samuel Phelps zur Pflege des nationalen Dramas. Seit Heinrich VIII. stand an diesem Platze ein Vergnügungsetablissement als Ergänzung zu einer dort entdeckten





J. R. Cruikshank, Szene aus „She stoops to conquer" von Goldsmith (Akt 5, Szene 2). Tony Lumpkin: Ah, it's a highwayman, with pistols as long as my arm. (Nach der Aufführung an Drury Lane 1824.) Tony: Mr. Liston. Mrs. Hardcastle: Mrs. Harlowe.



J. R. Cruikshank, Szene aus „The Castle Spectre", a dramatic romance by M. G. Lewis (Akt 4, Szene 2).

Stahlquelle. Als Theater existierte es seit 1765. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war da besonders das »nautical drama« heimisch, weil die ganze Bühne unter Wasser gesetzt werden konnte. Längere Zeit war der berühmte Mimiker Grimaldi hier die Hauptattraktion. Der Besuch des abgelegenen Theaters scheint am ratsamsten beim Mondschein unternommen worden zu sein, wenigstens läßt eine ernstgemeinte Programmankündigung das vermuten: »NB. A full moon during the week«. Und wie, wenn der Londoner Nebel ihn den harmlosen Besuchern plötzlich wegnahm? Bekamen sie dann ihr Eintrittsgeld wieder oder einen Logenschließer mit auf den Heimweg?

Das St. James's Theatre wurde 1835 von dem berühmten, damals schon alternden Heldentenor und ersten Hüon, Braham, dessen Name ähnlich dem eines modernen deutschen Bühnenleiters einst noch einen Buchstaben mehr am Anfang besaß, als Opernhaus gegründet, erhielt aber schon nach wenigen Jahren, als selbst Dickens als Bühnenautor vergebens zu Hilfe gekommen war, den Charakter einer Gastbühne für ausländische Gesellschaften. Die Bekanntschaft deutscher Truppen machte man während des Jahrhunderts des öfteren in England. Den Versuch der Gründung eines ständigen deutschen Theaters hatte um die Wende des 18. Jahrhunderts bereits ein wackerer deutscher Prinzipal unternommen, Friedrich Schirmer, der uns nachher dann in den großen Städten des Niederrheins begegnet. Er wird kaum mehr Erfolg gehabt haben als ein Säkulum später seine Kollegen Hans Andresen und Max Behrend mit ihren besonders in den ersten Spielzeiten sehr wackeren Darstellern. Im Jahr von Königin Viktorias Hochzeit, 1840, gastierte eine deutsche Operngesellschaft in London, auf deren Zusammenstellung ihr Unternehmer, der Mainzer Theaterdirektor Schumann, im Vertrauen auf die musikalische Unbildung des englischen Publikums nicht allzuviel Mühe und Geld verwendet zu haben schien. In den Jahren 1852 und 1853 sah man dann Emil Devrient zweimal im Sommer an St. James. Er war der Star einer Truppe, die wiederum zum größeren Teil aus dem Hessenland kam. Die Entreprise war von Dr. Künzel in Darmstadt angeregt worden, der Regisseur war Birnstill, welcher zehn Mitglieder seines Darmstädter Hoftheaters und zwölf weitere aus sieben — auch in der Qualität der Leistungen! — verschiedenen Theatern für das Londoner Gastspiel zusammenstellte.

Man spielte von Klassikern »Emilia Galotti«, »Die Räuber«, »Kabale und Liebe«, »Don Carlos«, die dramatisierte »Glocke«, »Egmont«, »Faust« und »Hamlet«. Trotzdem sie nach Eduard Devrients Urteil »eine Musterkarte der deutschen Mundarten und Spielarten« den Londonern auftischten, waren sie Gegenstand großer Ehrungen. Jedenfalls war Emil Devrient überhaupt der erste gewesen, der den Engländern einen einigermaßen genügenden Begriff von deutscher Schauspielkunst gab. Im zweiten Jahre, wo man gar von elf Bühnen die Leute herbeiholte, erhielt Devrient dann in Dessoir einen hervorragenden Partner. — Die nächsten deutschen Schauspielgäste von überragender Bedeutung waren etwa drei Jahrzehnte danach die Meininger mit Barnay, denen auch bei ihrem Gastspiel an Drury Lane 1881 der Beifall nicht versagt blieb. Den größten Erfolg während dieser etwa zweimonatlichen Sommerstagione hatte » Julius Cäsar« mit 16 Aufführungen. »Tell« und »Preziosa« wurden je 8 mal, das »Wintermärchen« 7 mal gegeben. Außerdem enthielt das Repertoir noch die »Räuber«, »Fiesco«, das »Kätchen von Heilbronn«, »Was ihr wollt«, Goethes »Iphigenie«, »Wallensteins Lager«, die »Ahnfrau« und den »Eingebildeten Kranken«. —

Meistens beherbergte St. James, um zu diesem zurückzukommen, französische Truppen — berühmte und unberühmte, gute und schlechte, von der Rachel angefangen bis hinunter zu engagementslosen Kleinstadtschauspielern — in dem lange unrentablen Bau, welcher heute, unter George Alexander, eines der elegantesten und besten Theater Londons geworden ist.

Die meistbesuchten der eigentlichen Vorstadtbühnen waren das 1856 abgebrannte Pavilion — das Matrosentheater in Whitechapel —, das gleichfalls im Osten Londons gelegene Standard und im Süden das Surrey Theatre, wie der Royal Circus seit 1816 umgetauft war. Das letztere, das also jenseits der Themse liegt, wie das 1871 als Theater verschwindende Cobourg, kennen wir schon aus der Zeit, wo Elliston sein Direktor war. In den fünfziger Jahren sind hier Creswick und Shepherd bemüht, es auf das Niveau einer Volksbühne im besseren Sinn zu bringen. Neben den französischen Theaterstücken, die da genau so zogen wie bei den vornehmen Gästen des Westens, hielt man damals die drei oder vier populärsten Shakespearestücke stets spielbereit durch das recht gediegene, dort noch »stehende« Ensemble, wie auch die äußere Gestalt des Hauses sehr

würdig wirkte; sie paßt zu dem Publikum, sagt Fontane einmal in seiner drastischen Art, wie der Transtiefel aufs Plüschsofa. Viel schlimmer sah es zur gleichen Zeit im Standard im Stadtteil Shoreditch aus, wo Shakespeare und dressierte Affen dem Publikum die Zeit gemeinsam vertreiben mußten. Ein »Dutzend Spießgesellen, die sich Schauspieler nennen« (so Fontane) und die schlimmsten Melodramen verzapfen, werden manchmal für kurze Zeit von einem Star der großen Bühnen abgelöst, ein heute allgemeines System, das man an diesem Theater vielleicht zuerst trifft. Seit langem ist nunmehr das Haus im Besitz der Melvilles, einer Familie von berüchtigten Gruselstückgrossisten.

Standard und Surrey repräsentieren (das letztere mit Ausnahme der Elliston- und Creswick-Periode) Londons Schauer-Bühnen. Seine eigentliche »Schaubühne« war das auch von Dickens und Thackeray verewigte Astley Theatre oder, wie es auch genannt war, das Royal Amphitheatre, — eine ähnliche Unterhaltungsstätte, wie sie heute das Hippodrome in London ist. Philip Astley, ein Dragoner, der unter General Elliot Gibraltar hatte verteidigen helfen, war der Gründer und Taufpate des an der Themse gelegenen Hauses. Zirkus und Bühne waren in diesem 1780 zum erstenmal errichteten, seitdem immer wieder abgebrannten und aufgebauten Haus in sehr geschickter Weise vereinigt. »Zwei Ränge Logen und ein unübersehbares Amphitheater gewähren einen imposanten Anblick.« Das Parterre selbst diente bei Zirkusaufführungen zum Teil als Arena, an die sich die Bühne unmittelbar anschloß. Auf jeden aus den Hunderten von Elefanten, Löwen, Tigern, Hengsten kam ungefähr ein Zweibeiner. Die Leistungen der ersteren waren die, um welche man kam; mit seinen ausgeklügelten Pferdekünsten erzwang sich Astley die Gunst der Londoner Massen und auf diesem Umweg erst die Erlaubnis der Behörden, die ihn einstens ins Gefängnis werfen lassen wollten, weil er sie nicht um die Concession gefragt hatte; teilweise um der Konkurrenz das Wasser abzugraben, ist späterhin auch eine Bühne an sein »Amphitheatre Ridinghouse« angebaut worden. Gespielt wurde alles das, wo man das vorhandene Tier- und Menschenmaterial in möglichster Vollzähligkeit zeigen konnte: ad hoc erfundene Pantomimen oder Hippodramen, wie die »Schlacht von Waterloo« oder der »Brand von Moskau«, »Rob Roy«, der schottische Bandit, oder »Robin Hood«, der Meisterschütze aus dem Nottinghamerland, oder das »Stäh-

lerne Schloß«, wo nach Tiecks Erzählungen »unter fortwährendem Schießen und Feuerwerk aller Art ein Ritter mit seinem Gefolge zu Pferde die Burg stürmt«, und daneben, besonders später, klassische Dramen oder Repertoiropern in equestrischer Neugeburt. Astley war das eigentliche Familientheater Londons, zu dem man mit Kind und Kegel, sogar die Erzieherin eingeschlossen, hinpilgerte, »Vater und Mutter mit neun bis zehn Kindern von fünf Fuß und sechs Zoll bis zwei Fuß und elf Zoll Höhe zwischen vier und vierzehn Jahren«, wie Dickens die Gesellschaft, die man da in den Logen antraf, in seinen Londoner Skizzen so ergötzlich schildert.

Ein anderer Typus neben der Massenbühne, der sich allerdings nur teilweise mit unseren Begriffen vom Theater deckt, eigentlich eine Mischung aus diesem und dem Variété, hat zeitweise eine wichtige Rolle gespielt. Von ihm sind manche der besten Schauspieler, einige der erfolgreichsten Autoren hervorgegangen; vom Rauchtheater, dem Saloon. Diese »minor theatres« — wie sie, gleich allen nichtprivilegierten Bühnen, unter gemeinsamem Namen gerne zusammengefaßt wurden — lagen zumeist draußen im Norden, in Islington, und zählten zwar nicht im großen Theaterleben, aber sie wogen dafür um so mehr. Ziemlich lange waren sie wertvolle Stützen des Theaters in England. Sie bewahrten sich Geschmack, vielleicht oft nur, weil ihren Inhabern das Geld fehlte, um geschmacklos zu werden. Am Grecian Theatre, einem der besten und meistaufgesuchten, waren die französischen und italienischen Spielopern zuhause. Da konnte man in dem kleinen rauchigen Saal, in den zur Not 700 Menschen hineingepfropft werden konnten, Auber, Adam, Donizetti sehen und hören für billiges Geld beim Glase Ginger oder beim berühmten hausgebrauten Sirup — in recht netter Ausstattung und von einem passabeln Orchester, einem nicht mehr passabeln Chor und sehr tüchtigen Solisten, die sich da Routine und Erfolg ersangen (an der Spitze der köstliche kleine Buffo Frederick Robson) und nachher den Sprung in eine größere Truppe taten. Im Grecian Theatre saß sein Besitzer, Mr. Thomas Rouse, von Haus aus Maurer, in jeder Vorstellung in der Proszeniumsloge, um über Gäste und Künstler zu wachen, Ordnung haltend — so erzählt George A. Sala — mit so viel feierlicher Würde wie der leibhaftige Speaker im Parlament. Ein anderes Rauchtheater, der Albert Saloon, in einer ländlich friedlichen Gegend von Hoxton, wendete sich mehr dem romantischen Import zu. Die fürchterliche »Tour de

Nesle« des alten Dumas und Viktor Hugos gruseliges Narrenstück »Le Roi s'amuse« waren da in den Tagen von Edward Edwards, der später ein berühmter Pantomimist geworden ist, an der Ordnung. Der Albert Saloon besaß die geschickte Einrichtung von zwei Zuschauerräumen, deren einer im Garten lag, und zwei Bühnen, die sich so aneinander anschlossen, daß das Proszenium der einen die Hinterbühne der anderen war. Bei gutem Wetter saßen die Zuschauer im Garten; sie waren also noch nicht auf dem zimperlichen Standpunkt ihrer Nachkommen angelangt, daß ihr Klima zum abendlichen Aufenthalt im Freien nicht geeignet sei. Noch beliebter wurde bald Mr. Lanes Royal Britannia Saloon, das »Brit«, wie es bald nach seiner Eröffnung zu Ostern 1841 schon vertraut genannt wurde. Was gab es auch alles zu sehen und zu hören im »Brit« für einen Schilling auf dem teuersten Platz, für den man noch einen Erfrischungsbon in die Hand gedrückt bekam in dieser herrlichen alten Zeit! »Variety Entertainment—Talented Company—Grand Concert—Opera and Vaudeville—Rope and Other Dancing—Ballet—Laughable Farce.« Später, nach einem Erweiterungsumbau Ende der fünfziger Jahre, ging man allmählich mehr zum normalen Theaterstück über. Ihren einstigen Charakter hatten diese Saloons kaum viel über die erste Hälfte des Jahrhunderts hinaus bewahrt, dann kam die Wandlung zum Besseren oder zum Schlechteren. Fast immer zum Schlechteren. Aus manchen wurde die übliche üble Music Hall oder, was nicht viel anders und gar nicht besser ist, ein Variété. Und manche anderen natürlich hat der »Verkehr« und die Industrie mit Haut und Haaren aufgefressen.

Eine kommunere Abart dieser »saloons« waren die penny-theatres, kleine, durch rote Laternen kenntliche Kneipen, in deren Vorraum man am Schenktisch einen Penny Entree entrichten mußte. Drinnen faßten diese primitivsten Volkstheater, wo man auf einem Steinboden stand oder saß, vielleicht fünfzig oder sechzig Personen im Parterre, an das sich ein paar Holzbänke als Galerie anzuschließen pflegten. Rechts sitzen, so beschreibt Schlesinger 1852 eines dieser Theater, die Frauen, links die Männer, damit der Rauch aus ihren Pfeifen durch das einzig vorhandene Fenster, das gleich neben ihrem Platze liegt, abziehen kann. Tanz und Sportkunststücke, besonders aber politische Gesänge und Anspielungen bilden da neben Schmachtliedern der jüngsten Zeit den Hauptteil des Programms, und das eigentliche Volk, das all-

abendlich zunächst vom Wirt in einer längeren »Conference« begrüßt wird, stellt hier das Publikum.

Von den großen Rauchtheatern zu den eigentlichen Vergnügungsgärten, den pleasure grounds, ist nur noch ein Schritt. Sie spielen in Altengland eine sehr wichtige Rolle als die Hauptunterhaltungsstätten zunächst von Adel und Bürgertum, später auch des Volkes, aber sie kommen für diese Betrachtungen, da sie Theateraufführungen meist nur nebensächlich und gelegentlich betreiben, nicht weiter in Betracht. Sie hatten bereits alles vorweggenommen, was in späteren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Vergnügungsparks der großen Ausstellungen und die Stadtgärten in Deutschland mit Feuerwerk, Luftballonaufstiegen und Tierzuchten an Unterhaltung und Belehrung boten. Heute sind auch diese pleasure grounds zu Bauplätzen gemacht, verloren und vergessen; selbst das aus dem 17. Jahrhundert stammende Vauxhall, das die längste und berühmteste Geschichte hat, der nur die von Ranelagh Gardens gleichkam. Vauxhall hatte eine Zeitlang mit Schaustücken wie der »Schlacht bei Waterloo« sogar Astley zu übertrumpfen gesucht. Es war eine Gründung der Restaurationszeit. »In den gottlosen Nächten des lebenslustigen Regenten Georg ist Vauxhall auf die Welt gekommen. Ein reicher Spekulant war sein Vater, ein Prinz sein Taufpate, das ganze lebenslustige England stand an seiner Wiege«. (Schlesinger.) Vauxhall ward mit der Zeit ein Gattungsname für Vergnügungsstätten, sogar auf dem Kontinent: so erhielt 1786 der Unternehmer des Coblenzer Theaters die Konzession für »Schauspiel, Bälle und Vauxhall«. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war das Urbild bereits zum Zufluchtsort der kleinen Putzmachermädchen degradiert, und nicht lange darauf hatte seine letzte Stunde geschlagen. Die Cremorne Gardens haben bis zu den siebziger Jahren ein kümmerliches Dasein bei billigem Penny-Entree gefristet. Späten, gänzlich verwahrlosten Nachahmungen dieser einst gar fröhlichen Stätten begegnet man heute noch gelegentlich da und dort in Provinzorten oder Badeplätzen Englands. —

In seinem bald nach Jahrhundertanfang erscheinenden Buch über sein Vaterland erinnert Robert Southey mit Schmerz daran, daß London zur Zeit der Königin Elisabeth, wo es zehnmal kleiner war, bereits siebzehn Theater besessen hatte. Entgegengesetzt waren unter Karls II. Regierung 1684 die bestehenden

zwei Truppen gar in eine verschmolzen worden. In Southeys Tagen hatte es deren — auch die zum Teil fast Variétécharakter tragenden Nebenbühnen eingerechnet — wie schon gesagt, Dreivierteldutzend. Um das Jahr 1840 führt das deutsche Theaterlexikon von Blum-Herloßsohn die doppelte Zahl, nämlich im ganzen 18 auf, zufälligerweise genau dieselbe Ziffer, die noch zwanzig Jahre danach Fontane angibt, trotzdem zum Teil die Theater selber natürlich nicht die gleichen geblieben waren. Bei dieser im Verhältnis zur Größe der Stadt recht niedrigen Zahl bleibt London dann noch ziemlich lange stehen. Die Opern vermehren sich gar nicht, die Schauspielhäuser zunächst wenig. Erst seit den großen Erfolgen der Bancrofts am Prince of Wales 1865 folgte ein Komödientheater dem anderen: von 1866 bis 1870 allein sechs, das Holborn, das alte Queen's in Long Acre, das Globe, das Gaiety, das Charing Cross (später Toole's) Theatre, das Vaudeville. In den siebziger Jahren entsteht dann u. a. das alte Court, das Criterion und Imperial. Für die Operettenbühnen dagegen haben die ersten Erfolge der Gilbert-Sullivan-Stücke seit dem Ende der siebziger Jahre das Stichwort gegeben. Am Ausgang des Jahrhunderts machen sie ein Drittel aller Theater des eigentlichen London aus, deren gesamte Zahl sich heute auf ein starkes Halbhundert beläuft.

Zum großen Teile, wenn auch nicht ausschließlich, ist das Theater Londons im Laufe der Jahrhunderte das Theater Englands überhaupt gewesen. Die Bühnen der Provinz dienen — abgesehen von Lokal- oder Dialektstücken — nur selten während des 18. und 19. Jahrhunderts als Geburtsstätten neuer dramatischer Werke von irgendwelchem Wert. Eine weit höhere Bedeutung hatten sie dagegen für die Schauspielkunst des Landes. Denn verhältnismäßig wenige der führenden Londoner Schauspieler in den ersten Dreivierteln des letzten Jahrhunderts haben auf einem Theater der Hauptstadt ihre Laufbahn begonnen. Viele von ihnen haben sich jahrelang in der Provinz aufhalten müssen: Cooke, um einen zu nennen, hatte bereits 1786, sogar mit der Siddons zusammen, der er sehr gefiel, in York gespielt, aber erst 1801, nach fünfzehn Jahren, begegnen wir ihm selbst endlich in London. Ebenso haben die Siddons selber, Edmund Kean, Macready, Phelps, Irving sich in den kleinen und mittleren Städten erst Lorbeeren holen müssen, ehe London auf ihre Kunst aufmerksam wurde.

Eigene Theatergebäude besaßen die meisten größeren Städte Englands bereits seit dem 18. Jahrhundert. Dasjenige von Liverpool existierte seit 1772 und bestand aus Parterre, drei Rängen Logen und einer Galerie, die auf der gleichen Höhe wie der dritte Rang lag. In der Regel hatten die Provinzbühnen damals jedoch nur zwei Ränge. Die Einrichtung der Theater ließ nach den zahlreichen Berichten deutscher Reisender aus den ersten fünfzig Jahren viel zu wünschen übrig. Birmingham allerdings erhielt 1839 einen auf Aktien errichteten Neubau, dagegen scheiterte ein paralleler Versuch zu einer Erneuerung des baufälligen Liverpooler Hauses.

Während es heute die selten durchbrochene Regel ist, daß englische Provinztheater — ähnlich den Variétés in England — die Truppe allwöchentlich am Montag wechseln, besaßen sie früher, wie wir heute noch ausschließlich in allen deutschen Mittelstädten, durchweg stehende Truppen, sogenannte stock companies, die nur gelegentlich, besonders im Sommer, durch berühmte Londoner Gäste ergänzt wurden; die Siddons hat den größeren Teil ihres ansehnlichen Vermögens wohl durch die Provinzreisen verdient.

Das Interesse an Theateraufführungen war in manchen Städten äußerst gering. In Liverpool war, so heißt es 1840 im Blum-Herloßsohnschen Theaterlexikon, »das Unternehmen (trotz mehrerer Vergünstigungen von der Stadt) kein ergiebiges, und die Direktionen wechselten oft«. Im Theatre Royal in Manchester (es gab dort außerdem schon das verrufene Queen's Theatre, in dem die Stadtdirnen ihre offiziellen Plätze im zweiten Rang hatten) waren am 30. April 1845 »50 Menschen im Parterre und 12 in den Logen«.

Gespielt wurde freilich, so berichtet Venedey, von dem auch diese Kopfzählung stammt, schlecht genug. Diese Klagen über eine sehr mäßige Darstellung wiederholen sich fast in allen Berichten von den verschiedensten Personen und aus ziemlich weit auseinanderliegenden Zeiten. Johanna Schopenhauer meldet z. B. ähnlich im Anfang des Jahrhunderts aus Liverpool, daß die Schauspielerinnen »nicht über die beschränkteste Mittelmäßigkeit« hinausgehen, und J. G. Kohl klagt in seinen »Reisen aus England und Wales« 1844 aus Birmingham über einen ganz verunglückten »Kaufmann von Venedig«.

Es ist nicht zu verwundern, daß die Wiedergabe damals oft vieles oder alles zu wünschen übrig ließ. Das hing zunächst da-

mit zusammen, daß von den Schauspielern eine Vielseitigkeit verlangt wurde, die schlechterdings selbst dem Begabtesten menschenunmöglich war, zu besitzen. Da die Ensembles nur klein waren, mußte der gleiche Darsteller als Harlekin, Hamlet, komischer Bedienter und oft noch als Opernsänger — nicht selten in solcherlei Kombination an einem und demselben Abend — auftreten. Die Erlebnisse Edmund Keans, von denen wir noch hören werden, waren durchaus typisch für die Zeit.

Andererseits waren die Darsteller, trotz des scheinbar festen Wohnsitzes, viel auf der ermüdenden, in dem nebelreichen Lande oft sehr gesundheitswidrigen Wanderschaft. Denn da selbst größere Städte vielfach nicht genügend Publikum aufbrachten, so kannte man seit langem eine Art von — durchaus privatem und niemals subventioniertem — Städtebundtheater, das unter dem Namen circuit, also »Umlauf«, bekannt war. Der Western Circuit umfaßte unter anderem Barnstaple, Torquay, Weymouth, Tiverton, Taunton und — als Hauptort — Exeter; dem Lincoln Circuit, dessen Direktor Robertson, ein Vorfahr des Komödienautors T. W. Robertson und der schönen Madge Robertson, war, gehörten außer Lincoln von größeren Städten Nottingham und Newark an. Southampton besaß, so erzählt uns ein gewisser Spiker 1816, eine Truppe, »die auf ihrem regelmäßigen Umlaufe Portsmouth, Chichester und Winchester besucht und sodann nach Southampton zurückkehrt«. Andere circuits gab es z. B. in Norwich, Salisbury, Kent, Manchester, Birmingham, Bath mit Bristol. In Städten wie Leeds ward — trotz seiner 170 000 Einwohner, die es schon hatte — um die Mitte des Jahrhunderts insgesamt höchstens drei Monate des Jahres gespielt.

Die berühmteste Wanderbühne dieser Art war lange der York circuit. Er war der Typus des kleineren Provinztheaters der älteren Zeit. Tate Wilkinson war — im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts — Yorks bekanntester Manager, wie Austen es in Chester und im Norden Stephen Kemble waren, letzterer ein Bruder der Kembles, ein etwas täppischer Riese, der sich während des größten Teils seines Lebens mit der Position eines Provinzdirektors, wie der Vater es gewesen war, begnügte. »I would rather reign in hell than serve in Heaven« — das durfte auch sein Wahlspruch sein. Aus Wilkinsons Schule, der ein weitbekanntes Original war, gingen John Kemble, Mrs. Siddons (die nach ihrem ersten großen Londoner Mißerfolg bei ihm ihre wertvollsten Lehrjahre durchlief), Mrs.

Jordan, der ältere Mathews und noch zahlreiche andere spätere Londoner Sterne hervor. Zwischen dem Yorkshire-Publikum, das voller Stolz auf seine Mimen schaute, und diesen selber bildete sich jenes — wenn auch oft und am bekömmlichsten auf Distanz gepflegte — Freundschaftsverhältnis aus, das wir in früherer Zeit und in manchen Städten selbst heute noch in Deutschland zum Segen der Kunst und ihrer Interpreten vorfinden. Auch die wohlsituierten Bürger suchten dort häufig das Theater auf, und in den Festwochen von York, wenn die Rennen abgehalten wurden oder das Schwurgericht tagte, kamen auch die vornehmen Familien vom Lande und die Staats- und Stadtbeamten zu Wilkinson.

Von Wilkinsons Typus stuften sich die Provinzdirektoren dann bis hinunter zu den Schmierenkomödianten, wie dem in seiner Art gleichfalls berühmten Wanderprinzipal James Whitely, der um die gleiche Zeit etwa wie Wilkinson um York, im Nottinghamer Kreis sein Wesen trieb. Er nahm das Entree auch in Naturalien entgegen, und nur wenn ihm in einem Küstendorf einmal gar zu viele Fische zugetragen wurden, mochte er ihre Annahme mit dem bekannt gewordenen Wort verweigern: »I am extremely sorry to refuse you, but if we ate any more fish, we should all be turned into mermaids!«

Die Literatur hat uns das Dasein und die Gestalten eines englischen Provinzdirektors und seiner Truppe — der Miss Snevellicci, Miss Bravassa, Miss Belvawney, Miss Gazingi und was sie sonst für schöne Namen führen, in Bildern von unverfälschter Echtheit überliefert: in Dickens' »Nicholas Nickleby«. Der köstliche Mr. Vincent Crummles, »of Provincial Celebrity«, der wandernde Manager von Portsmouth, Guildford, Ryde, Winchester und Umgebung, wirbt Nikolas — alias Mr. Johnson — samt seinem schmächtigen Freunde Smike für ein ganzes Pfund Sterling per Woche im Landwirtshaus von der Stelle weg als »Recruits for the British Drama« an und verleiht Nikolas, der erst einmal im Leben Theater spielte, das ehrenvolle Amt des Hausdichters und des Romeo: »There is genteel comedy in your walk and manner, juvenile tragedy in your eye and touch-and-go farce in your laugh.« Und als Nicholas nach ebenso kurzer als ehrenvoller Tätigkeit wieder von ihm scheidet, da drückt ihn der immer im Stil bleibende Crummles mit den wohlgesetzten Worten ans Herz: »Farewell, my noble, my lion-hearted boy.« —

Mit der Zunahme bequemer Verkehrsmittel verschwinden seit den fünfziger Jahren allmählich die circuits. Die Eisenbahn, die leicht eine Truppe aus London für kurze Zeit herbei- und wiederwegbringt, ward ihr Todfeind. So starben selbst in mittleren und größeren Städten im darauf folgenden Jahrzehnt die stock companies aus, da Londoner Schauspieler in geschäftsstillen Zeiten, besonders im Herbst, immer häufiger in die Provinz mit ihrem Ensemble kamen. Noch vor 1880 gab es keine einzige stehende Truppe mehr in ganz England.

Gespielt wurde in den kleineren Orten nur höchst selten in Gebäuden, die für den Theaterzweck erbaut worden waren. Meist wurden dort erledigte »chapels« oder Poststallungen und solche Baulichkeiten mehr recht notdürftig durch Einbau eines Podiums und Aufstellung primitiver Holzbänke dafür umgestaltet. Eine gewisse Eleganz besaßen in ihren Theatern ziemlich früh schon ein paar fashionable Badeplätze, wie es Bath früher gewesen ist. Dieses hatte seit 1805 ein hübsches und gut gebautes Theater, das bereits vor und noch lange nach dieser Zeit als eine Art Vorschule für die hauptstädtische Bühne eine besondere Stellung in der Geschichte der englischen Provinzbühne einnimmt. An ihr hat, neben zahllosen anderen, Mrs. Siddons ein weiteres ihrer Jugendengagements zugebracht. Auch Probeaufführungen von Werken noch unbekannter Autoren sind gelegentlich hier veranstaltet worden.

Die vereinigten Bühnen von Bath und Bristol haben sich tief ins 19. Jahrhundert hinein ihre geachtete Stellung bewahrt. Noch im Jahre 1862 hat der weitgewanderte Schauspieler Ben Terry seine beiden jungen Töchter Marion und Ellen dort dem wackeren Mr. J. H. Chute zu ihrer praktischen Ausbildung an seinem Theater übergeben, wo fast zu gleicher Zeit noch Madge Robertson, Marie Wilton und mehr als ein Halbdutzend anderer in London später zu Ansehen gekommener junger Mimen zuerst den Fuß auf die schwanken Bühnenbretter gesetzt haben. James Henry Chutes Nachfolge hat sein Sohn dort angetreten. Das Theater von Bath, die beiden Hauptbühnen von Dublin und das Theater von Edinburgh galten lange als die besten außerlondoner Theater.

Im ganzen genommen, war das Theaterinteresse gerade in S c h o t t l a n d allerdings sehr gering. Eine selbständige dramatische Literatur, die aus dem Boden und dem nationalen Charakter erwuchs, bestand nicht, und für die englische Einfuhr war, wenn auch vereinzelte Künstler dort gewaltigen Zuspruch fanden, bei

der strengen Religiosität der Bevölkerung und ihren von Grund aus anders gearteten Interessen zumeist gleichfalls wenig Gegenliebe vorhanden. Die frühesten öffentlichen Theater Schottlands, wo Allan Ramsay, der Volksliedsammler und Schäferspieldichter, sich eifrig dafür einsetzte, stammen aus dem 18. Jahrhundert: 1726 erhielt Edinburgh, 1728 Glasgow unter dem heftigen Widerspruch der Puritaner seinen Theaterbau. Am Ende der dreißiger Jahre des 19. hat Edinburgh, damals eine Stadt von 165000 Einwohnern, zwar zwei recht gute Bauten, aber einer davon steht meistens leer, und der andere ist auch schlecht besucht. Aus dem Jahre 1818 berichtet der ganz Großbritannien bereisende J. H. Spiker, daß das Theater — damals noch das alte — »mehr einer Scheune als einem Tempel der Musen ähnlich ist« und nur die landesüblichen zwei Ränge und eine Galerie hat. Dieser bescheidene Raum scheint aber, meint er, »für die Schaulust der Edinburgher bei dem allen nicht zu klein zu sein«, da selbst dieser nicht zu füllen ist. Glasgow besitzt um die Mitte des Jahrhunderts zwar »das schönste Theater in den drei vereinigten Königreichen, mit Ausnahme Londons«, aber gleichfalls kein großes Publikum. Nur ganz langsam haben die Verhältnisse sich gebessert, und heute besitzt Glasgow bereits das, was England bis jetzt nur in Manchester durch das Gaiety Theatre von Miss Horniman und in Liverpool durch Basil Dean erlangt hat: ein Repertoirtheater.

Ein weit besserer Boden, nicht nur als Schottland, sondern häufig auch als das eigentliche England war stets Irland gewesen, sowohl für die Schauspielkunst wie die seit Jakobs des Ersten Zeit hier bodenständige dramatische Literatur. In seinen »Briefen über Irland« weiß K. G. Küttner 1785 mehr als ein Dutzend irischer Dramatiker der Gegenwart aufzuzählen, als da sind Brooke, Bickerstaff, Dobbs, Goldsmith, Griffith, Howard, Jephson, Kelly, Murphy, O'Keefe, Tom Sheridan, Richard Brinsley Sheridan, von denen mehr als die Hälfte ihr eigenes Jahrhundert überdauert haben. Von bedeutenden Schauspielern sind Dora Jordan und Miss O'Neill geborene Iren. Die Anerkennung durch das kunstsinnige Publikum der irischen Hauptstadt galt fast jedem großen Schauspieler Londons als ein besonders erstrebenswertes Ziel. Im späten 18. Jahrhundert besaß Dublin zwei Schauspielhäuser, die gelegentlich sich, ähnlich wie Drury Lane und Covent Garden, zu vereinigen suchten und ein drittes Haus für die englische Oper. Das älteste Theater war dasjenige in Smock Alley, das »nicht

so groß als das Leipziger« und zweirangig ist wie die englischen. »Von außen hat es ein sehr schlechtes Ansehen«, erzählt Küttner, »das Innere ist gut, ohne weiter etwas Besonderes zu haben.« Daneben nennt er zwei kleinere, aber neuere Häuser, die gleichfalls ihren Namen nach der Gegend bekommen hatten, in der sie lagen. Das bekanntere von ihnen war das Aungier Street House, einst erbaut »by noblemen and gentlemen of the first rank and consequence in the nation«. In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zählt ein deutscher Bericht vier Theater in Dublin auf, das damals eine Viertelmillion Einwohner besaß; eines von ihnen stand »unter unmittelbarer Aufsicht der Stadtbehörden«, das einzige, in dem täglich gespielt wurde und das damals ein stehendes Ensemble zu besitzen schien. Sein Direktor war seit 1838 Thomas Moore, der Dichter der Lallah Rook und der Jrish Melodies.

So völlig also Schottland sich in der Bewegung und Entwicklung des britannischen Theaters ausschaltete, so eng blieb Irland dauernd damit verwachsen. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hat es sogar den Anschein, als ob das Heil der englischen Bühne von dorten kommen sollte, wo Bühnen- und Dichtkunst gerade jetzt in einer neuen Blüte stehen.

3. Kapitel.

Das Drama bis zur Mitte des Jahrhunderts.

Englands Komödie hatte sich im 18. Jahrhundert auf eine Höhe gehoben, wie sie keine Literatur vor- und nachdem mehr gekannt hat. Zuerst das Lustspiel der Congreve, Vanbrugh, Farquhar, welche das Seltene fertig brachten, meist aus fremden, häufig französischen Quellen zu schöpfen und dabei doch ein bodenständig englisches Gewächs zu erzeugen, nach Geist und Gewagtheit würdige Gegenstücke zum humoristischen Roman eines Fielding, Sterne und Smollett. Später die dramatische Gesellschaftssatire von Oliver Goldsmith und von Sheridan, die beide bezeichnenderweise so wenig Angelsachsen im eigentlichen Sinne waren wie ihre drei Antipoden, Cibber, Farquhar, Vanbrugh zu Anfang des 18. und die Erneuerer der englischen Komödie, Wilde und Shaw, im Beginn des 20. Jahrhunderts. Die beiden Iren Goldsmith und Sheridan bilden, während die Komödien der Restaurationszeit nur noch als Leckerbissen auf der Tafel der englischen Direktoren erscheinen, zusammen mit Shakespeares Lustspielen den Grundstock des komischen Repertoirs der modernen englischen Bühne. Die Komödien von G o l d s m i t h waren eine Reaktion auf eine Reaktion. Sie wollten »genteel« sein, vornehm in Ton und Haltung und außerdem das sentimentale Lustspiel ersetzen, das seinerzeit aus der Opposition gegen die recht derben Anzüglichkeiten der Wycherley-Congreve-Schule hervorgegangen war. Zwar ist das erste der beiden Stücke von Goldsmith, »The Good-natured Man«, das in Molièrescher Art die Hauptfigur typisiert (vor einigen Jahren u. A. wieder aufgeführt von William Poël), selber noch nicht frei von Sentimentalitäten und im ganzen ein wenig veraltet. Um so bühnenlebiger und

unmittelbarer wirkt das häufiger gespielte »She stoops to conquer«, eine köstliche Verwechslungskomödie mit der amüsanten Grundidee, daß einer ein Privathaus für eine Kneipe ansieht und seinen Besitzer und dessen Familie entsprechend rücksichtslos behandelt. Die Gestalt des verbummelten Landjunkers Tony Lumpkin, heute noch eine Lieblingsrolle des Schauspielers Edward Compton junior, die Szene der kneipenden Kumpane in den Drei Tauben mit dem berühmten Rundgesang »Mag der Schulmeister martern den Sinn« wie diejenigen in dem vermeintlichen Landwirtshaus sind von bezwingender Lustigkeit. Mehr als einen Schritt weiter geht Sheridan in seinen Komödien, die er nun vollends den Tränendrüsen und dem Schneuztüchlein entwindet und enger als sein Vorgänger an das Leben seiner Gegenwart heranrückt. In den (heute wohl nur noch vom jüngeren Compton regelmäßig und kürzlich in London einmal von Lewis Waller 1910 gespielten) »Rivals« ist der alte Absolute schon mehr fleischhafter Mensch als sein noch unindividueller geratener Goldsmithscher Vorgänger, der moralfeste Mr. Hardcastle; aber durch die verwickelte dreifache Intriguenhandlung, die noch nicht eine klar disponierende und ordnende Hand führt, muß das Interesse an Figuren und Vorgängen lange vor dem Ende erlahmen. Dagegen kann »The School for Scandal« (der zuletzt Beerbohm-Tree an His Majesty's eine fröhliche Auferstehung bereitet hat) mit ihrem schlagfertigen Dialog, ihren noch immer gültigen Karikaturgestalten — besonders der adligen Lästerzungen — und der erstaunlich gewandten Szenenführung noch heute als das beste Beispiel der neueren englischen Komödie gelten. Auch die Patina, die sie in stofflicher Hinsicht angesetzt hat — die Entdeckung je eines guten und bösen Herzens bei zwei zuvor von der Welt entgegengesetzt beurteilten Brüdern durch einen klugen Onkel aus Indien — steht ihr nicht übel an. Nur Sheridans Überfluß an witziger Laune konnte es gelingen, selbst einem zeitlich und inhaltlich scheinbar so begrenzten Stück wie einer dramatischen Satire auf Kritik und Theater der eigenen Tage, »The Critic«, den schon Tieck einstens vorschnell überlebt glaubte, noch nach vier Generationen ein literarisch gewiß unbeschwertes, frohlachendes Publikum zu finden, wie es vor einigen Jahren bei der dramaturgischen Pfadfinderin des heutigen England, bei Miss Horniman am Gaiety Theatre in Manchester, der Fall gewesen ist.

Seit Goldsmith und Sheridan hat es der englischen Bühne an literarischen Persönlichkeiten gefehlt, die ihr großes Publikum befriedigten, ohne seinem Ungeschmack zu erhebliche Konzessionen zu machen. Das ernste Drama lag schon zur Zeit dieser beiden großen Komiker lange brach; es war ja eben die Lebensfremdheit des Familien- wie des Pathosstücks, über das Sheridans Hohn und Spott sich im »Kritiker« ergoß. Addisons stelzbeiniger »Cato« vollends, den John Kemble noch mit Todes- und Geschmacksverachtung als einziges nichtshakespearisches Stück unter seine Abschiedsrollen aufnahm, ist ein schlimmes Beispiel jener steifleinenen, gernegroßen Scheintragödie. Schon beginnt auch das Melodrama Fuß zu fassen, das 1802 Thomas Holcroft einführt, und seine feiner aufgeputzte, sehr viel ältere Schwester, das romantische Schauspiel, erlebt eine zweite oder gar dritte Jugend. Denn dieses ist im Grunde nichts anderes als eine nach den Umständen veränderte, literarisch degenerierte Fortsetzung des mit Worten und Dekorationen prunkenden Restaurationsschauspiels, wie es durch Dryden aufkam. Bereits um die Wende des 18. Jahrhunderts schaut es ungefähr so aus wie dann zu Bulwers Zeiten oder heute. Damals hatte der alberne Mathew Gregory Lewis in Deutschland die aus Götz- oder Räuberstimmung oder manchmal aus einem Salat von beidem geborenen Ritterstücke gesehen und ihre Abart, den Räuberroman, gelesen. Nach England zurückgekehrt, schreibt er mit gewaltigstem Erfolg selber das eine oder andere Schauerspiel. Auf ähnliche Weise kommt aus Deutschland dann nicht nur Zschokkes »Abällino« nach Britannien, dem die Traktierung nichts schadet, wenn er auch zum »Rugantino« umgetauft wird und als solcher den ärgsten Unfug in Drury Lane anstellt: als der sonderbare Schwärmer in seiner literarischen Heimat schon längst vergessen ist, treibt er da mit Pistole und Harnisch im Räuberkittel noch immer sein Unwesen. Aber auch Schiller wird aufs schlimmste romantisiert. »Kabale und Liebe« (das unter dem Titel »The Minister« keinen Anklang findet) wird mignonhaft neuaufgeputzt als »Die Harfnerstochter« (»The Harper's Daughter«), die »Räuber« erscheinen als die »Rotkreuzritter« (»The Redcross Knights«). Sie wurden beide beliebte Bühnenstücke, deren deutscher Stammvater zum Glück bald in Vergessenheit gerät, während eine ehrlich nachdichtende Arbeit wie Coleridges »Wallenstein« mehr als ein Jahrhundert warten mußte, bis

endlich Oxforder Akademiker sich seiner annahmen. Der »Tell« (dem nachher von Sheridan Knowles noch einmal übel mitgespielt wird) erscheint in einer Verstümmelung als »The Beacon of Liberty«, a new historical Romance with Music — wohl weil der Maler da gute Schweizer Landschaften anbringen kann. Selbst der so bissig die Zeitgenossen lästernde Dichter der »Lästerschule« kann nicht widerstehen, Kotzebues Pizarrodrama umzuschreiben, das die damals unerhört hohe Zahl von 60 Aufführungen erlebt. So stehen Schiller und Sheridan, Deutschlands und Englands erster Dramatiker, der erstere unfreiwilliger als der letztere, Pate bei dieser künstlerischen Mißgeburt, dem romantic play.

Die führenden Dichter des neuen Jahrhunderts waren fast alle nichts weniger als Dramatiker, wenn sie sich auch aus Eitelkeit oder aus Reklame- und Geldzwecken (die englische Bühne war schon damals keine schlechte Nebenerwerbsquelle für bereits berühmte Leute) trotzdem als solche versuchten. Walter Scotts Schauspiele sind von so bezwingender Langweile wie selbst der oberflächlichste seiner Romane nicht: »Das Haus von Aspen« ist eine spät an die Öffentlichkeit gedrungene Jugendsünde, ein Ritterstück im Stil des (von Scott selber in seiner Jugend übersetzten) »Götz von Berlichingen« nach der »Heiligen Vehme« des öden Veit Weber; die übrigen, »Halidon Hill«, »Macduffs Kreuz«, »Das Gericht von Devorgail«, »Die Ayrshire-Tragödie«, sind dramatisierte Abfälle der eigenen und fremden Romanproduktion. Auf die Bühne ist Scott trotz der Erfolglosigkeit seiner selbstverfaßten Stücke unzählige Male gekommen. Nur haben andere auf diesem Felde die Lorbeeren und Einnahmen eingeheimst, die ihm als Theaterschriftsteller versagt waren. Die Flut der Dramatisierungen seiner Romane (gelegentlich auch der Versepen) und ihrer Parallelen und Nachahmungen — »Frankenstein«, »Der Vampyr« u. v. a. — als romantische Schauspiele und Opern hat, fast ohne abzureißen, seit 1820 in Deutschland, wo Auffenberg ihr bester, Kühne, genannt Lenz, ihr jämmerlichster Zuschneider war, drei Jahrzehnte, in England das Dreifache an Zeit überdauert; noch 1908 hat ein ernsthafter Dichter wie Stephen Phillips die »Braut von Lammermoor« bühnenfix und -fertig gemacht.

Ähnlich ist es Dickens ergangen, der selber nur gelegentlich einmal wie bei dem Libretto zu den »Village Coquettes« oder in »No Thoroughfare« seinen Namen und eine müßige

Stunde für ein Theaterstück hergibt: bei der Mehrzahl seiner sechs Stücke auch das mit ziemlichem Mißerfolg, einmal sogar mit einem so ausgesprochenen, daß ihn Macreadys Schauspieler mitsamt seinem »Lamplighter« von der ersten Leseprobe wieder nach Hause schicken. Nur für eine Privataufführung schrieb er 1855 »Mr. Nightingales Diary«, ein Verwandlungsstück mit sechs Rollen, die er selber spielte. (Das Theaterspielen gilt ja überhaupt in England, wo schon Milton den »Comus« für Amateure schrieb, bis zum heutigen Tage als ein eleganteres Vergnügen vornehmer Leute als das Theaterbesuchen: mancherlei Privattheater in alten Schlössern zeugen noch von dieser Liebhaberei. Dickens selber war ein guter Amateurdarsteller, der mit Vorliebe »private theatricals« arrangierte und sich gerne zu wohltätigen Zwecken sehen ließ.) Genau wie bei Scott wurden, in den vierziger Jahren besonders, die beliebtesten Werke von Dickens dutzendfach für die Bühne ausgebeutet. Es klingt einfach unglaubhaft und ist nur durch den bis dahin überhaupt in der Verlagsgeschichte beispiellosen Erfolg der Erzählungen zu verstehen, wenn im Monat nach dem Erscheinen des »Christmas Carol« acht verschiedene Bühnenstücke über das Thema erscheinen und ebenso zwölf Monate später beim »Battle of Life« in wenigen Wochen wiederum sieben. Die Gestalten der Weihnachtsgeschichten haben ihre Bühnenbeliebtheit bis ins 20. Jahrhundert gerettet. Mit dem Geizhals Scrooge sucht der Charakterdarsteller Seymour Hicks auch heute noch in London gelegentlich zu brillieren, und in Deutschland ist 1910 von einem gewissen Friedrich Bock den Bühnen ein neuer Scrooge vorgelegt worden unter dem Titel »Die Christnacht des Mr. Scrooge«, Geisterstück in sechs Teilen, sogar mit einem »den alterprobten Regeln des Dramas entsprechenden Aufbau«, wie das Vorwort sagt. »Das Heimchen am Herd«, das in England zwölf Dramatisierungen erfuhr, war in Goldmarks Vertonung eine beliebte deutsche Repertoiroper. Dickens' Hauptverarbeiter war früher William T. Moncrieff, der bei nicht weniger als 247 Romanen seiner Zeit den dramatischen Henker gespielt haben soll. Dickens hat ihn und seinesgleichen einmal sehr heftig angefaßt in dem Gespräch, das (beim Abschiedssouper von Mr. Crummles) Nicholas Nickleby mit dem »literary gentleman« führt: you »cut, hack and carve them to the powers and capacities of your actors, and the capability of your theatres, finish unfinished works, hastily and cru-

dely vamp up ideas not yet worked out by their original projector, but which have doubtless cost him many thoughtful days and sleepless nights . . . all that without his permission, and against his will.« Ein neuerer Allerweltsbearbeiter, J. Comyns Carr, mußte noch 1908 für Beerbohm-Tree, nachdem es 30 Jahre vorher ein anderer, Walter Stephens, schon getan, den fragmentarisch hinterlassenen Roman »Das Geheimnis des Edwin Drood« bearbeiten und zu Ende dichten. Aber was kann es schließlich einen Freund des prächtigen Dickens, der in diesem Drood übrigens kaum mehr steckt, überhaupt interessieren, daß Carr und Tree schließlich dahin entscheiden, daß Jasper, der Held, nicht, wie Dickens es nach der Ansicht seines Biographen Forster wollte, den Mord aus Eifersucht tatsächlich, sondern nur im Opiumtraume begeht, daß er dagegen selber daran glaubt; denn es handelte sich bei Tree überhaupt nicht um die Belebung einer Dickengestalt, sondern um einen schauspielerischen Reißer für einen Virtuosen. In Deutschland konnte vor wenigen Jahren erst »Klein Dorrits« niedliche Gestalt (in Franz von Schönthans passabler Bearbeitung) noch einen späten Bühnenerfolg von Dickens herbeiführen. —

Das hohe künstlerische und persönliche Ansehen, in dem damals gerade eine so durch und durch lyrisch geartete Natur wie Wordsworth in England stand, war der Entwicklung einer diesem völlig abgelegenen Dichtungsform nicht eben günstig: sein einziges Drama »Die Grenzer« ist noch bühnenfremder und abgeschmackter als der »Gewissensbiß« seines Kameraden Coleridge. Sie pflügen beide mit dem Kalbe des jungen Schiller. Hier sind es spanische, dort schottische statt der böhmischen Wälder, in denen diese freiheitsfreundlichen Räuber ihr Wesen treiben. Mit gutem Grund war 1797 Coleridges »Osorio« (so hieß »The Remorse« damals noch) von Sheridan und John Kemble abgelehnt worden. Als es 1813 durch Byrons Vermittelung seine verspätete Uraufführung an Covent Garden erlebte, erkannte der Kritiker der »Times« sehr richtig seinen Hauptfehler: nämlich »its passion for laying hold of everything that could allow an apology for a description. Murderers stop short with the dagger in their hands to talk of roses on mountain sides; fathers start back from their children to moralize . . .« »Osorio« ist das typischste Beispiel einer äußerlichen Schiller-Nachahmung im englischen Drama. Innerhalb der Grenze von Coleridges geringem

Vermögen als Dramatiker (sein Verdienst als Übersetzer Schillers ward erwähnt) liegt zum Teil wenigstens eines seiner drei Stücke: das romantische Spiel »Zapolya«, das, trotzdem es in den Farben aller Shakespeareschen Märchendramen durcheinanderschillert, neben vielen falschen auch manchen schlichten zarten Ton noch findet.

Näher an das Theater herangekommen und doch nicht eigentlich vertraut mit ihm geworden ist mit seinen Dramen Lord Byron. »Manfred« (1817), der durch die Töne Robert Schumanns im Konzertsaal, durch die Wortmusik Ernst Possarts auch an deutschen Theatern heimisch geworden, ist aus dem opernhaften Zwittergeist des englischen Melodramas geboren und auch den schwächsten faustischen Dichtungen der Völker kaum ebenbürtig an die Seite zu setzen. Dieser Faust zwischen Tellkulissen leidet an Gedankenblässe und Oberflächlichkeit, die gerne, wo sie nicht weiter weiß, hinter scheinbarem Tiefsinn sich verbirgt. Charakteristisch für seinen Schöpfer ist es, wie der Drang zur Beschwörung der Geister nicht aus einem ungestillten Sehnen nach dem Unerforschlichen, sondern mehr aus der Übersättigung, nach welcher nur noch Vergessen des Bisherigen neue Befriedigung bringen kann, abgeleitet wird. Die an sich schwer erträgliche Art des, die unvereinbaren Elemente von Oper und Drama vermengenden Melodrams (eine Geisterbeschwörung in Arienform mit abschließendem Septett!), die vielen überflüssigen lyrisch-epischen Stimmungsintermezzi wie die Schilderung der Mondnacht auf dem Kolosseum (»allen Freunden der Deklamation eine bedeutende Übung«, so lautete das zweischneidige Urteil Goethes), die mangelhafte Lötung der gedanklichen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Bildern, die da vorüberziehen — kurz, Form wie Inhalt dieser »hypochondrisch-misanthropischen Umarbeitung des Faust«, wie Goethe den »Manfred« nannte, haben ihn unserer Zeit innerlich entfremdet. Als ein Ausdruck sehr privater Stimmungen hat er für die Kenntnis von Byrons persönlichen Schicksalen bleibende Bedeutung. Es war eine Art »poetischer Beichte«, wie Friedrich Brie sagt; ja gelegentlich macht »Manfred« mit seinen, scheinbar nur zum Zweck einer nachträglichen Enthüllung durch den sensationsbedürftigen Leser verschleierten Anspielungen fast den peinlichen Eindruck eines »Schlüsselstücks«. Immer wieder spüren wir die Pose hinter dem Weltschmerz, von dem der sonst

so von dieser Dichtung begeisterte, von den vermeintlichen Anlehnungen an seinen »Faust« schmeichelhaft berührte Goethe doch auch schon gestehen muß, daß einem die düstere Glut einer grenzenlosen reichen Verzweiflung denn doch am Ende lästig und verdrießlich wird.

Die beiden bühnenmäßigsten von Byrons zahlreichen Dramen sind, wie das so häufig ging und geht, heute die verblaßtesten und waren immer die schlechtesten: die Italienerstücke »Marino Faliero« (1820) und »Die beiden Foscari« (1821). Schon stofflich entfernt sich die (in Deutschland später einmal von Martin Greif recht und schlecht als Drama verarbeitete) Verschwörung des Dogen Marino Faliero zu Venedig nicht sehr weit von dem damaligen scheinhistorischen Durchschnittsstück, aber trotzdem wußte zur selben Zeit ein E. T. A. Hoffmann dem Thema in seinem phantastischen »Doge und Dogaresse« novellistisch ganz andere Wirkungen abzugewinnen. Ein blaublütiger alter Adelsmann verbündet sich mit den Plebejern gegen seinen eigenen Stand, den Adel — das war das Thema, das Byron psychologisch und soziologisch reizte, das aber doch nicht viel mehr als eine erklügelte, aus vielerlei Quellen geschöpfte »literarische« Arbeit von wenig Blutgehalt wurde. Reminiszenzen aus Otway sind bei dieser Arbeit am greifbarsten. Aber auch Schiller und Shakespeare (der eine von Byrons Verschwörern ist eine Kreuzung aus Verrina und Brutus) wirken nach. Neben dem Einflusse des Jambenstücks der eigenen Tage, den der Dichter selber allerdings sehr heftig bestritt, verraten dann seine Hauptfiguren — der in endlosen Tiraden über seine gekränkte Familien- und Standesehre schwelgende Titelheld und die über alle Maßen (selbst des Theaters) edle, duldhafte Gattin Angiolina, »so jung, so schön, so gut, so rein«, wie der eigene, ihr an Alter so ungleiche Gemahl sie apostrophiert — in ihrer breiten, gefühlsseligen Weitschweifigkeit vor allem noch den Einfluß der von Byron verehrten ebenmäßigen Theaterpuppen Alfieris. In Deutschland ist »Marino Faliero« in der Übersetzung von Artur Fitger 1886 durch die Meininger zuerst aufgeführt, im Ganzen aber auf ihren Gastreisen nur 19mal gegeben worden. »Die beiden Foscari«, gleichfalls eine venezianische Dogentragödie, sind zu jener in der Form ein Gegenstück. Ihnen liegt ein doppeltes Thema zugrunde, mit Worten Bulwers ausgedrückt »das brechende Herz des verbannten Patrioten und

der brechende Stolz des patriotischen Richters«. Sie ist mit der traditionellen Bösewichtfigur des Loredano nicht minder konventionell als jene. »Das Ganze gibt wohl«, so zieht Moritz Rapp einmal recht gut das Fazit des Stückes, »eine Anschauung über das häßliche Verhältnis des venezianischen Regierungswesens, aber eigentlich tragisch ist es nicht.« Mit der schönsten englischen Venezianertragödie, Otways »Gerettetem Venedig«, dem diese beiden Dramen Byrons fühlbar nachstreben, haben sie nur die Belanglosigkeit der Handlung, aber nicht deren psychologische und dramatische Kraft gemeinsam. Im äußerlichsten Sinne allerdings sind sie theatersicher. Aus diesem Grunde ist für den Dichter die Verwahrung um so bezeichnender, die er dagegen einlegte, daß man nicht nur diese, sondern überhaupt seine Stücke spiele. Wo sonst als auf der Bühne konnte »Werner oder die Erbschaft« (1822), die Goethe gewidmete, aber nichtsdestoweniger nicht diskutable Moritat im Lewisstil, eine teilweise wörtliche Bearbeitung einer fremden Novelle, ihren Daseinszweck erweisen?

Zwei große dramatische Würfe sind Byron gelungen in »Kain« und »Sardanapal«, von denen des letzteren Gestalt zu Recht sein Leben lang eine — leider halb ungestillte — Liebe des großen Joseph Kainz gewesen ist, der ihn selber zwar bearbeitet, aber nie gespielt hat. In »Kain« und in »Himmel und Erde«, die beide im Jahre 1821 geschrieben sind, geht Byron, dem es ja nicht auf eine Aufführbarkeit ankam, auf die Form des alten Mysteriums zurück mit seinen breiten Reden und der sprunghaft aufeinanderfolgenden Handlung. »Kain« ist ein ziemlich vereinzelt stehender Versuch, aus dem Bibelgegebenen heraus, ohne wesentliche Veränderung der Grundlage, das Seelendrama des ersten Brudermörders zu gestalten, »ein Werk«, sagt sein begeisterter Weimarer Fürsprecher, »von so einziger Schönheit, daß es in der Welt nicht zum zweitenmal vorhanden ist«. Dieser Kain, der Repräsentant einer »ohne eigenes Vergehen in tiefes Elend gestürzten mißmutigen Menschheit«, lernt durch Luzifer, den Erzdämon, den ganzen Jammer der verpfuschten Weltschöpfung kennen. Luzifer läßt ihn mit Goethes Worten »das Vergangene übermäßig groß, das Gegenwärtige klein und nichtig, das Künftige ahnungsvoll und untröstlich« schauen. Heimgekehrt findet er bei den anderen den alten Zustand der Ergebenheit in Gottes Willen und Gebot

vor. Abel will ihn zum Opfer nötigen. Kain, dem der Tod, den keiner noch kennt, in dunkler Ahnung als das unentrinnbar Furchtbarste erscheint, muß ihn selber in die Welt bringen. Evas fürchterlicher Fluch fällt nun auf den eigenen Sohn: »Er leb' in Martern, wovon andere sterben!« Mit einer Zweifelsfrage klingt die Tragödie aus: Kains Gattin: Der Friede ist mit ihm. — Kain: Jedoch mit mir?!

Gegen diese Tragödie aus der Weltgeburt gehalten, wirkt das in einem Akt hinterlassene Bruchstück »Heaven and Earth« vom Menschheitsuntergang der Sündflut nur episodisch. Seinen weiteren Inhalt gibt der Vers aus dem ersten Buch Mosis: »Und es begab sich, daß die Kinder Gottes nach den Töchtern der Menschen sahen, wie sie schön waren; und nahmen zu Weibern, welche sie wollten.« Den Ton bestimmt ein Vers von Coleridge: »Um ihren Engelsbuhlen klagt das Weib.« Wortmusikalisch schöne Ergüsse von Japhet (der gewissermaßen der Conferencier der Sündflut ist) über die angebetete Anah und den nahen Untergang der Welt, in freien Rhythmen geschriebene Klagereden der irdischen Frauen um ihre geliebten Engel und die Auseinandersetzung dieser fehlenden Himmelskinder mit den Männern, denen sie die Gattinnen wegnehmen, Geisterchöre, die nicht so librettoartig wirken wie die des »Manfred«, aber doch nur gesungen oder orchestral unterstrichen denkbar sind — das ist das lyrisch-epische Inventar zu einem guten Operntext, dem dann ein grandioser, in der Gestaltung dem Ende des zweiten »Faust«-Teils naherückender Schluß folgt, die Sündflut. Die Sterblichen kommen in wilder Flucht, Rettung suchend. Raphael, der über der Erde thront, blickt starr und mitleidlos in das nahende Elend. Die sündigen Engel entführen die Weiber. Eine Mutter reicht untergehend Japhet ihr unter Schmerzen geborenes Kind. Die Chöre der Sterblichen fallen ein, dem Gott zu fluchen, der sie vernichtet. Ein einzelner vermag auch jetzt noch zu beten; der Herr nimmt ja nur wieder, was er einst ihm gegeben. Die Fluten wachsen: »jeder Hügel überspült, alle Höhlen unterwühlt.« Zuletzt ein junges Weib, das so innig am Leben und den Menschen hing: »Ach, warum ward ich geboren?« Menschen »fliehen nach allen Richtungen, viele werden von den Wogen erreicht. Der Chor der Sterblichen zerstreut sich, auf den Bergen Zuflucht suchend. Japhet bleibt auf einem Felsen stehen, indes die Arche in der Ferne auf ihn zuschwimmt«. Und

wieder steht am Ende eine Frage wie in »Kain«: »Alles stirbt, warum muß ich noch leben?« — Vorübergehend scheint Byron übrigens seine eigene Theaterfeindschaft aus der Erinnerung gekommen zu sein; wenigstens berichtet sein Freund, der Offizier Medwin, über die Fortführung des fragmentarischen Werks in des Dichters eignen Worten u. a.: »Das Phänomen des Landes, das von dem Ozean überwältigt wird, wird durch Szenerie und Dekoration hinlänglich dargetan werden.«

Der, gleich »Himmel und Erde« nur unvollständig vorhandene »Umgeformte Mißgeformte« (1822) hat — außer den persönlichen, sehr bitteren Anspielungen auf Byrons eigene Jugend und die Brutalität der Mutter (»Fort, Buckel!«) — Bedeutung nur durch eine einzige schöne fantastische Szene; die zwischen Arnold dem Krüppel, dem »schwarzen Mann« und Arnolds zweiter Gestalt — dem Achill, in welchen Arnold, von seinem eigenen Körper angewidert, sich verwandeln läßt. Über diesen ersten Ansatz kam die Dichtung, die nach einer Bemerkung von Moritz Rapp auf einem spanischen Drama von Juan de la Cueva, »El saco de Roma«, fußen soll, nicht hinaus; selbst über den philosophischen Grundgedanken muß man unklar bleiben.

Nirgends hat Byron so viel Bühnenmäßigkeit und so viel dramatische Wucht gezeigt wie in seinem, noch dem reichen Dramenjahr 1821 angehörenden »Sardanapal«, der nach seinen eigenen Worten »auch nicht mit der mindesten Rücksicht auf szenische Darstellung verfaßt« worden ist. Ein gewaltiges Ereignis wie im »Kain«: auch der Untergang einer morschen Welt, nicht in den Wassern der Sündflut, sondern in den Feuern des Scheiterhaufens, den Sardanapal selber sich und seiner griechischen Geliebten Myrrha errichtet, als er reif zum Fall geworden ist. Bilder voller schöner Bewegtheit ziehen in diesen fünf gedrängten Akten vorüber, und lebensvoll in allen Zügen ist die Gestalt des Sardanapal, des Weibmanns, des Gegenbilds zu der oft im Drama behandelten Semiramis, dem Mannweib. »Eßt, trinkt und liebt«, das ist des Lebens letzter Spruch für diesen in seiner Weichheit allerdings wenig orientalischen Epikuräer, der alles liebt, »nur nicht Ruhm und Weisheit«. Er will nicht Hoheit, König sein, denn er fühlt und weiß sich so sterblich wie einer. Der schönheits- und wollusttrunkene Schwächling auf dem Thron des Riesenkönigtums von Ninive,

das er der Auflösung entgegenführt, muß schließlich fallen als notwendiges Opfer seines Staates. Doch bevor er in den ihm aufgedrungenen, seinen ersten und letzten Kampf zieht, betrachtet er — ein köstlicher, allerdings von einer Quelle ausgeborgter Zug — sein eigenes, ihm so teures Antlitz noch einmal im Spiegel. »Sardanapal« ist die Tragödie des gekrönten Komödianten, der sich auch mit seinem heldenähnlichen Tode bloß eine raffinierte Schlußpointe seines Daseins sichert.

Byrons eigene sentimentalische Zeit schien mehr Bewunderung für die Sklavin Myrrha als für den koketten Schwächling aufzubringen. »Dieses griechische Mädchen, das, zugleich mutig und zärtlich, ihren Gebieter liebt und doch nach Freiheit schmachtet, ihr fernes Vaterland und trotzdem den teuren Barbaren verehrt — wie neu, wie dramatisch ist diese Gefühlszusammenstellung!« Bulwer sagt das, und wir fühlen ihm, wenn Myrrha auch keineswegs so ganz neu mehr ist, da ähnliche Motivbindungen, Byron nicht unbekannt, auch schon in Goethes »Iphigenie« sich vorfinden, seine Schwäche für Sardanapals Geliebte weit eher nach als die für die »schneeige Kälte der ätherischen Überlegenheit« in der stoischen Jungfer Angiolina. Bulwer war einer der wenigen Zeitgenossen, die früh schon voller Begeisterung die widersinnige Behauptung, Byron sei ein schlechter Dramatiker gewesen, angefochten haben: »Wo gibt es in der ganzen Poesie Charaktere, die stärker miteinander kontrastieren, wesentlicher verschieden voneinander wären als Sardanapal und Faliero, als Beleses, der schroffe, aus Marmor gehauene Priester (in »Sardanapal«) und der aus den freundlichsten Elementen des Südens gebildete Italiener Jacopo Foscari?« Gerade der »Sardanapal« wäre dazu angetan gewesen, das Urteil der Zeit zu entkräften, und doch lesen wir um die Mitte des Jahrhunderts auch in Deutschland: »Alle Stücke Byrons haben nur eine Person, Lord Byron selbst, und bleiben, wenn auch in eigentümlich anziehender Weise und reich an psychologischen Motiven, zwischen der Elegie und dem Dithyrambus schweben.« Man nannte sie »mehr erweiterte Balladen wie die dramatischen Skizzen unseres Heine als lebenskräftige Gebilde für die Bühne«. Und doch hatte Byron auch vom technischen Standpunkt die vollste Bewunderung Goethes für sich: »Die Art, wie er einen dramatischen Knoten löst, ist stets über alle Erwartung und stets besser, als man es sich dachte.« Der Bühne Englands haben

Macready und Phelps, von denen der erstere Sardanapal, der letztere Manfred und beide leider Werner spielten, ihn vorübergehend zu gewinnen vermocht. Die prinzipielle Bedeutung des Erfolgs von »Manfred« in den sechziger Jahren (er war 1834 zum erstenmal aufgeführt worden) hat Professor Morley damals richtig erkannt: die Dichtung »bringt, was der Ehrgeiz jedes Direktors sein sollte, die gebildeten Klassen ins Theater zurück. Wenn London gelernt hat, dazusitzen und Poesie fast um ihrer selbst willen zu hören und weil sie gut interpretiert wird, so wird es einen sicheren Schritt auf die Einsicht dessen zugetan haben, worauf es überhaupt im Drama sehen sollte«. Die Nachwirkung war nicht groß. «Marino Faliero«, neben »Werner« das einzige Stück, das zu Byrons Lebzeiten auf die Bühne kam, lernt man damals nur als Oper Donizettis noch kennen. »Sardanapal«, dessen, außer Macready, Charles Kean sich annahm, ist bald auch wieder in der Versenkung verschwunden. Selbst Henry Irving, der gerne schlechte Stücke berühmter Dichter urteilslos aufführte, belebte nur den seiner und Byrons gleich unwürdigen »Werner«.

Percy Bysshe Shelley, der an Gedanken und Gefühlen reichere Dicht- und Zeitgenosse Byrons, war ihm vielleicht auch an dramatischen Fähigkeiten noch überlegen. An Hand des »Entfesselten Prometheus« allerdings ist der Beweis dafür nicht anzutreten. Denn dieser »Prometheus« belebt die nie mit Glück wieder versuchte griechische Form des Dramas mit Chören, aus dessen reflektierenden — teils liedhaften, teils monologischen — Elementen nur mit Mühe das eigentliche geistige und seelische Geschehnis herauszulösen ist. Die »echten« Griechen selber waren in England keineswegs unbekannt oder unbeliebt. Das 18. Jahrhundert besaß und sah schon Bearbeitungen der »Orestie« wie der »Elektra« und der »Antigone«; die letztere wurde im 19. Jahrhundert mit Mendelssohns Musik und mit Helen Faucit — einer der lieblichsten Schauspielerinnen Englands — in der Titelrolle, 1845 an Covent Garden sogar ein Zugstück. Im »Entfesselten Prometheus« stellt Shelley nun in Prometheus und Zeus die beiden äußersten Extreme aller Lebensanschauungen dar, Fortschritt und Stillstand. Prometheus, der große Freund und Förderer der Menschheit, ist von jenem aus Haß und Neid an die Felsen des Kaukasus geschmiedet, von denen Zeus bereit ist, ihn wieder durch seinen Boten Merkur

zu befreien, wenn der Gefesselte ihm den Weg verrät, auf welchem Zeus der Untergang der Welt droht. Prometheus trotzt allem Leiden und Schmerz, bis die Zeit des höchsten Gottes erfüllt und damit seine eigene gekommen ist. Die Okeaniden Asia, Panthea, Jone — die, im dramatischen Sinn, sehr unplastischen Gestalten der belebten Natur, des glaubenden und des hoffenden Menschengeistes — berufen das Wesen der allewigen Gerechtigkeit, Demogorgon, um mit dieser vereint die Gewalt des mürben Götterkönigs zu brechen und Prometheus für die Menschheit zu entfesseln. Die Dichtung zerfließt zuletzt, im fünften der je mehrhundertversigen, mit Gedanken überfrachteten Akte vollständig in lyrisch-pathetischen Akkorden im Preise der neuerstehenden, voll erst erblühenden und erwachenden Elemente der Liebe und des Lebens.

Der Dichter, der dieses theaterwidrige Spiel vom befreiten Titaniden ersann und zur gleichen Zeit ein neues, gleich lyrisches, »Hellas«, begann, das ein nicht recht bewertbares Fragment geblieben ist, schuf im nämlichen Glücksjahr 1819 die »Cenci«, eine Tragödie, wie sie so gewaltig England seit Shakespeare kaum dreimal mehr erhalten hatte; vielleicht nur in Massingers »Herzog von Mailand« und in Otways »Gerettetem Venedig«. Den richtigeren Standpunkt zur Einschätzung dieses Werkes gibt wohl überhaupt nicht Shakespeare selbst, sondern der Chorus seiner Messiaden. Die »Cenci« sind in ihrer manchmal scheinbar lückenhaften und doch in Wahrheit so tiefen Psychologie eher an Marlowe, in der furchtbaren Dämonie der Gestalten und mit der Wildheit der Geschehnisse, die vor dem Grausigsten — Blutschande und Vatermord — nicht haltmacht, einzig an Webster zu messen. Beatrice Cenci hat auch den letzten Rest von Unwahrheit und Heroinentum abgestreift, der den Frauengestalten Byrons noch im Körper steckt. In Bildern von wundervoller glühender Leidenschaft zieht die Tragödie vorüber, in welcher jede Gestalt ihr ungeschmälertes Lebensrecht erhält. Selbst der Teufel der Teufel, der alte Graf Cenci, hat in seiner dimensionalen Steigerung keinen Hauch von Bühnentyrannen mehr um sich. Jede Nebengestalt, und hat sie auch nur ein winziges Rädchen in dem schönen Triebwerk dieses Meisterstücks zu bewegen, erhält eine neue eigene Prägung. Der päpstliche Prälat Orsino, der sich in Sinnes- und Körperqualen um den Besitz der Beatrice windet, wäre in der Hand eines jeden anderen nur ein

Bösewicht vom üblichen Schlage geworden. Shelley schenkt uns ein Wesen, das so nur einmal lebt.

Die »Cenci« verhallten fast ungehört. Sie waren für die große Miß O'Neill geschrieben, aber sie fanden keine Gnade vor den Augen ihrer Direktoren von Covent Garden. Warum sollten Shelleys Landsleute den verschrobenen Einfall eines Dichters, der zu jung starb, um ganz zum englischen common sense zu kommen, dadurch billigen, daß sie ein Drama lasen oder gar sahen, in dem fast alle sieben Todsünden in Reinkultur gezüchtet waren? Shelley starb auch zu anderem zu jung. Sein Gestaltungsvermögen erscheint in den »Cenci (und auch in einigen Szenen des nur in kleinen Partien fertigen »Karl I.«) fast ungemessen. Er wäre, so wußten seine Freunde zu berichten, ganz zum Drama gekommen. Und was er für dieses dann bedeutet hätte, das hat auch einer erkannt, dem jener Menschenverstand von niemanden je abgesprochen worden ist, Lord Bulwer, aus dessen persönlicher Ablehnung der »Cenci« doch die dunkle Ahnung ihrer ihm verborgenen Größe steckt. Shelley würde ohne Zweifel, sagt Bulwer, »nachdem sein Urteil sich in der Wahl des Stoffes und in der Anlage des Planes geläutert hätte, unser größter dramatischer Dichter seit Shakespeare geworden sein. Aber Gemuit sub pondere cymba«.

Byron und Shelley standen auf einsamen Höhen. Nur ganz wenige Mutige versuchten sich neben und nach ihnen noch gelegentlich in der vergeistigten Bühnendichtung. Kein einziger mit wirklichem Glück. Der feinsinnige Thomas Talfourd drang nur mit seinem »Jon« einigermaßen durch, der ein nicht unwürdiges Gegenstück bildet zu Shelleys »Prometheus« und Swinburnes »Atalanta«. Man hat eine einfache getragene Schönheit, die der Zeit sonst so gar nicht eignet, in dieser der Sage nachzeichnenden Tragödie des argivischen Königssohnes. Während Talfourd für kurze Zeit die englische Erbschaft des deutschen »Iphigenie«-Dichters antreten zu können schien, hatte der einzige andere, der voller Ernst, wenn auch mit unzureichenden Kräften, zu gleicher Zeit um die tragische Herrschaft auf der Bühne rang, sich für sein Hauptwerk bewußt den Schöpfer des »Wallenstein« zum hohen Vorbild erkoren. Es war Henry Taylor, der Verfasser des »Philip van Artevelde« (1834). Als eigentliches Ideal schwebte ihm aber wohl mehr eine Erneuerung des englischen Renaissancedramas vor.

Doch war auch dem »Artevelde«, da er mit viel mehr Kunstverstand als Empfindung geschrieben ist, trotz des augenblicklichen Bühnen- und Literaturerfolges (auch Southey und Macaulay hatten ihn gepriesen) nur kurze Lebensdauer beschieden, während sein Jugenddrama »Isaac Comnenus«, das unter dem Einfluß von »Julius Caesar« entstand (1827), schon zu seiner Zeit fast unbekannt blieb. Unergiebiger noch sind die beiden, dem Jahre 1837 angehörigen, ziemlich oberflächlichen Dramen »Cosmo von Medici« und »Marlowes Tod« des abenteuernden Publizisten Richard H. Horne, die kaum über das historische Dutzendstück sich erheben.

Von ganz minimalem Einfluß auf das Theater ihrer Zeit war die ernsthafte, aber wenig begabte schottische Dichterin Joanna Baillie. Macready, das dramaturgische Gewissen Englands, hat sich immer wieder bemüht, den zweifelsohne von einer kultivierten und nicht gerade geschmacklosen Person geschriebenen Stücken — von denen »Monfort« immer noch das verhältnismäßig beste war — eine Bühnenwirkung abzugewinnen. Bis auch er schließlich das Vergebliche seines Versuchs einsehen muß und er nach der Lektüre des niemals gespielten »Basil« doch zu dem sehr richtigen Schlusse kommt: »There is a stiffness in her style, a want of appropriateness and peculiarity of expression distinguishing each person, that I cannot overcome in reading her plays: it is a sort of brocaded style, a thick kind of silk, that has no fall or play — it is not the flexibility of nature.« Ihre Schriftstellerei war eine mehr als kuriose Mischung aus französischem Klassizismus und englischem Sensationstheater. Sie wollte die vier menschlichen Hauptleidenschaften hate, love, jealousy, fear in je einer Komödie und Tragödie behandeln. Das erste ihrer »series of plays, in which is attempted to delineate the stronger passions of the mind«, »De Montfort«, in dem John Kemble und die Siddons spielten, lehnt sich direkt an »Les Frères Ennemis ou La Thébaide« von Racine an. Das Motiv einer wilden und ziemlich sinnlosen Rache spielt außer in dem zuerst an Drury Lane 1800 aufgeführten »De Montfort« auch in der ebenda 1815 gespielten, 1810 zuerst gedruckten »Family Legend« eine große Rolle. Das auf eine Highlander Sage zurückgehende Stück ist unter guter literarischer Bedeckung in die Öffentlichkeit getreten: Mrs. Baillies Freund und Gönner, Walter Scott, schrieb ihr einen Pro-

Mackenzie einen Epilog, und die Geister der Dichter der »Braut von Messina« und von »Romeo und Julia« schwebten zudem, wenn auch aus nebelgrauer Entfernung, über dieser Tragödie der feindlichen Stämme Campbell und Maclean, welche die Kinder aus beiden aussöhnen sollen. Die Opernbühne war der richtige Ort für Mrs. Baillies Produktion, auf der auch richtig ein anderes der wie »Montfort« und »Count Basil« zumeist 1798 gedruckten Stücke als Libretto erschien: »The Election« 1817 am Lyceum. Die Baillie endete schließlich beim Gruselstück, das sich in nichts mehr von den Machwerken eines »Monk Lewis« unterschied.

Auch abgesehen von der nicht ganz günstigen literarischen »Konstellation« in England und von theaterpraktischen Ursachen, die wir erst noch kennen lernen, war die Zeit einer Bühnendichtung, die ein inneres Mitgehen vom Zuhörer verlangt, nirgendwo gewachsen. Auch in Frankreich und Deutschland nicht. Dort beziehen die Chénier und Lemercier fette Renten, hier verwest ein Kleist, verbittert ein Grillparzer, verhungert ein Hebbel. In Frankreich blüht das Melodram, in Deutschland das romantisch-historische Schauspiel, in England alle beide. Im Historienstück sprach hier mit Bulwer nach langer Zeit wieder ein anerkannter Schriftsteller des Tages, nachdem sein erfolgreichster Vertreter vor ihm ein nicht recht anerkannter Schauspieler gewesen war, nämlich Sheridan Knowles. Er benötigte, 1815 mit seiner Schriftstellerei beginnend, jedesmal den Zwischenraum eines Lustrums, um ein neues Schreibtischprodukt von ledernster Phrasenhaftigkeit in die Welt zu setzen, für das sich indes zumeist ein guter Schauspieler und ein großes Publikum fanden: noch nicht für den ganz öden »Caius Gracchus«, aber für »Virginius«, für den selbst nach Macreadys Eingeständnis melodramatischen »William Tell«, für »Alfred the Great«. Sein allererstes Stück, ein »Leo the Gipsey« wie auch »Virginius« war für Kean geschrieben, mit dem er einst in Irland zusammen Theater gespielt hatte. Das letztere — relativ das erträglichste — war so glatt gemacht, daß selbst der sonst nicht leicht zu täuschende Hazlitt darauf hineinfiel. Man nahm den irischen Spießbürger, der als ehemaliger Mediziner mit einiger Logik denken, als früherer Schulmeister korrekt fünffüßige Jamben schmieden und als derzeitiger Schauspieler geschickt Effekte berechnen konnte, eine Generation

hindurch für einen Dichter. Ein Prolog pries ihn im Jahre 1820 zu Covent Garden, nachdem er sich eben von Macready offiziell hatte entdecken lassen, als den erkorenen Führer »zu Natur und Wahrheit«, zurück vom schlechten Theaterstück, das nur eine Häufung schwarzer Zufälligkeiten mit Worten gewesen sei, »die unter der eigenen Last sich bogen«. Und seine Zeit hatte eigentlich nicht einmal so unrecht mit ihrem Lob. Es war etwas anderes, was Knowles ihr bot gegenüber den Vorgängern. Nur nahm sie, was nicht wundernehmen kann, dieses Neue ohne Prüfung an und ließ es, da die in England immer besonders wirksame Massensuggestion inzwischen am Werk gewesen, auch dann noch gelten, als man Zeit zur Kritik hätte gehabt haben können. Den Schwulst des früheren Versschauspiels ersetzte die Nüchternheit, die man Einfachheit nannte, die Verschrobenheit von damals die Philistrosität, die man Wahrheit taufte. Man kann sich denken, daß Bulwers rauschendes Versgetöne der »Duchesse de la Vallière« nach Knowles' »Alfred dem Großen« wirklich erlösend wirkte. Sheridan Knowles verkroch sich vor dem gefährlich werdenden Gegner allmählich ins Rührspiel. Nach den Großtätern der Weltgeschichte kamen jetzt die Armen an Leib und Leben bei Sheridan Knowles an die Reihe: der Bucklige (»The Hunchback« 1831), der Bettler (»The Beggar of Bethnal Green« 1832), die alten Jungfern (»Old Maids« 1841), bis der Dauererfolg von Bulwers »Money« ihm wohl auch da in die Flanke fiel. (Manche seiner Stücke, wie »Das Weib oder Thron und Hütte«, erschienen in Bearbeitung von Karl Blum und Wilhelm Gerhard, andere von Dr. E. Susemihl übersetzt auch in Deutschland.)

Byron und Shelley waren von ihrer Zeit gefeiert. Bulwer war mehr: er war beliebt. Denn seine Scheinwahrheiten entsprachen sehr viel mehr den Bedürfnissen jenes Tages und jedes Tages als die Gefühlsoffenbarungen der Romantiker. Bulwer, dessen Romane schon wie handfeste Theaterstücke wirkten und dem jungen Wagner und dem jungen Wildenbruch wirklich willkommene Stoffe für Schauspiele mit und ohne Musik darboten, schrieb selber fürs Theater in Vers und Prosa, in Kostüm und Zeitgewand. Seine historischen Dramen sind gute Beispiele für den in England bis zum heutigen Tage florierenden unleidlichen Typus des romantisch-historischen Kostümdramas, das man sich auch im Lande seiner Entstehung

scheut, selbst dem Namen nach mit der dramatischen »History« von Shakespeares Zeit und Art zusammenzubringen. Das Rezept ist simpel genug. Ein leicht eingehender Stoff mit einer berühmten Gestalt der Weltgeschichte und ein ansprechender dekorativer Hintergrund, vor dem jener sich abspielt, sind die Grunderfordernisse. In primitiver Weise werden Licht und Schatten auf Edle und Unedle verteilt, aus dem volkstümlichen Melodrama häufig genug sogar der »Villain« (wie der Erzhalunke Beauseant in der »Lady of Lyons«) herübergenommen. Irgend eine künstlerische Ausdeutung der dargebotenen geschichtlichen Tatsachen liegt nicht in der Absicht dieser Stücke, die im Gegenteil jede Freiheit in der Behandlung der Charaktere sich gestatten: nicht etwa um ihrer Psychologie willen, sondern aus Rücksicht auf ein zartbesaitetes, wohlerzogenes Publikum. Aufzüge und Feste schmücken die Szene. Musik und Chöre werden zu Hilfe genommen, auch die Orgel, wo es angeht. (Und da stets irgendeiner geheiratet oder begraben wird, geht es wohl immer an.) Donner, Blitz und Nacht — die Requisiten des ganz entfernt verwandten Viktor Hugo — müssen auch hier herhalten, und die Musik im Orchester unterstreicht die Hauptstellen, die lyrischsten und die dramatischsten. Die Verkleidung und Verstellung ist ein Lieblingsmotiv: Richelieu hat bei Bulwer sogar einmal vom vermeintlichen Tode aufzuerstehen. Die Kleidung wird gerne aufs genaueste vorgeschrieben: die französischen Hofleute sind im »Richelieu« zum Beispiel »splendidly dressed in the costumes of 1641—42«. »That's the London plan. They look up some dresses, and properties, and have a piece written to fit 'em.« So scherzt Dickens durch den Mund seines prächtigen Schmierenprinzipals Crummles, der es mutatis mutandis nicht anders macht: er kauft sich im Ausschuß »a real pump and two washing-tubs« und zeigt sie als seine Hauptattraktionen seinem hochverehrlichen Landpublikum. — Das erste Erfordernis des Kostümdramas ist in der Tat Befriedigung von Aug' und Ohr, und gleich daneben die Schaffung dankbarer, wenn auch historisch wie menschlich verlogener Schauspielerrollen. So gleicht diese Gattung in vielem dem deutschen Epigonenstück, ohne indessen in der englischen Literatur je eine so literarische Rolle spielen zu wollen wie jenes in Deutschland, wo es immer mit der Nachfolge seines Heilands Schiller prahlte. Die historischen Kostümstücke Englands sind in der Regel so schnell verschwun-

den wie sie gekommen, nur selten wird ihnen das unverdiente Glück der Langlebigkeit zuteil, wie Bulwers 1836 gespielter »Herzogin von La Vallière« und mehr noch seinem um drei Jahre jüngeren »Richelieu«. In der ersteren ist Ludwig XIV. der mißhandelte Held, welcher, untugendlich wie er sogar im Geschichtsbuch junger Mädchen weiterleben muß, der Unschuld der — Kontrast! — tugendhaften Herzogin von La Vallière nachstellt, die ihn »wirklich« liebt und, von ihm verlassen, ins Kloster geht — eine Figur, deren Langweiligkeit von derjenigen des ihr beigegebenen Brakenburg noch in den Schatten gestellt wird. »Richelieu or The Conspiracy« (dessen Handlung von einem fremden Romane stammt) — im Stil der alten Kasperltragödie könnte man auch sagen: der Kardinal als Patriot und Ehemittler — ist vollgestopft mit einer Liebesgeschichte, welche mit der Titelfigur, die ja nicht lieben »darf«, nur gerade so viel zu tun hat, als für ihr Theatervorhandensein notwendig ist. »Mir war immer, als hört' ich dauernd Türen auf und zu gehen«, sagte Thackeray davon. Richelieu selber, vom Amerikaner Booth und von Henry Irving noch vielen zu Gefallen gespielt, ist eine bühnenwirksame Figur von den Kulissenqualitäten etwa jenes französischen Ludwig XI. von Delavigne: ein Wohlwollender nannte ihn eine kuriose Mischung aus Jago und Wolsey. Bulwer mag sich selber als der Scott des Dramas vorgekommen sein, den er seinem Lande wünschte, als der Bühnenerfolg dieses Stücks sich einstellte. Aber schon Thackerays köstlicher Mr. Yellowplush hat ihn — nach dem Mißerfolg seines »Sea-Captain« — kurz, aber gründlich zurechtgewiesen: »You ot to have a better apinion of human natur.«

»The Lady of Lyons« oder, wie der Nebentitel lautet, »Love and Pride« (1838), das in den ersten Tagen anonym gespielt wurde, war nach Bulwers Absicht eine Art Musterschauspiel; es sollte gleichsam ein praktischer Beitrag zur Hebung der Theatermisère der dreißiger Jahre bilden. Bulwer, der so gerne der literarische Retter des englischen Theaters geworden wäre, schrieb es für den, der sein dramaturgischer Erlöser wurde, Macready. Geworden ist das Stück ein schlechtes, um Wahrheit der Voraussetzung und um Motivierung der Geschehnisse völlig unbekümmertes Melodrama in Prosa mit eingelegten Versen, gemischt aus Rührung und Posse. Ein dummer Gärtnerjunge, Claude Melnotte, verliebt sich von ferne in eine stolze Lyonnaiser Kaufmanns-

tochter, Pauline Deschapelles, und sendet ihr Liebesverse, die sie zurückschickt: ungelesen und mit einer Ohrfeige an den Adressaten. Zwei gleichfalls abgewiesene Herrchen machen sich den Spaß, den armen Teufel als Prinz von Como wieder in der Familie einzuschmuggeln, wo er (samt seinen Versen) nun so sehr willkommen ist, daß Pauline ihn zum Gatten nimmt. Nach vollzogener Hochzeit überkommen den romantischen Gärtnerprinzen die Gewissensbisse. »I was a gentleman, before I turned conspirator; for honest men are the gentlemen of Nature.« Geständnis Claudes, Wut Paulines, ein neuer Liebesbeweis Claudes, und — ein Wunder für diesen und sein Publikum — nach einer Aktpause, während deren Pauline Zeit gefunden haben muß, sich von der ihr bereiteten Überraschung zu erholen, liebt sie ihn auch jetzt noch oder, wie es sich gehört, erst nun so recht. Claude aber, stolz geworden, zieht auf und davon in den Krieg, wird in zwei Jahren Colonel und — auch in zwei Jahren — ein reicher Herr (in der Revolution — Zeit der Handlung: 1795 bis 1798 — sei alles entschuldbar und möglich, sagte Bulwer ungefähr in seiner Einleitung). Hätte er nicht so viel Geld, so bekäme er Pauline wohl wieder nicht; denn der Vater hat sein ganzes Vermögen verloren (es ist ja Revolutionszeit) und darum bereits einen reichen Schwiegersohn für seine Tochter besorgt. Aber Colonel Morier, recte Claude Melnotte, bietet, nebst seiner Liebe, das Doppelte an Bargeld als der Andere aus seinem pocket-book und bekommt seine Pauline zurück. Dies ist das Schauspiel, das das englische Theater retten sollte und das, ohne es zu retten, noch heute, neuerdings auch in einer Umarbeitung, das Provinzpublikum gelegentlich rührt. Man mußte den Inhalt mit einiger Ausführlichkeit erzählen. Denn etwas anderes als das plot hat das Melodrama — und ein solches ist die »Lady of Lyons«, ein Stück wie hunderte — nicht; die Figuren tanzen an den oft recht verwirrten Fäden ihres Drahtziehers, Gedanken haben sie keine. Sie überlassen es ihrem Publikum, sie sich zu machen, das meistens gleichfalls auf die Gelegenheit verzichtet.

Das Geld, welches das alberne Fräulein aus Lyon rettet, spielt bei Bulwer noch einmal eine Rolle — sogar die Titelrolle —, in »Money« (1840), das in jüngster Zeit, 71 Jahre nach der Uraufführung, noch eine deutsche Neubearbeitung von Otto Marpurg als »Der glückliche Erbe« erfuhr. Keine Bühne dürfte aber bei uns altmodisch genug dafür sein, trotzdem es 1911

noch dem deutschen Kaiser Wilhelm bei seinem Staatsbesuch in England vorgesetzt worden ist. Der gelehrte Mr. Evelyn ist durch die Erbschaft eines Sonderlings von Anverwandten (ein Glück für seine Literatur, daß der Engländer das Vorrecht vor anderen Nationen besitzt, mit dem Spleen begabt zu sein) plötzlich reich geworden und stellt sich wieder ebenso plötzlich verarmt, um dadurch die beiden, sich um seine Gunst bemühenden Damen durch die Feuer- und Wasserprobe zu führen. Er entlarvt die eine und erkennt die andere — die gute, welche ihn früher nicht nehmen wollte, weil sie, ein praktisches englisches Mädchen, eine glückliche Ehe ohne Geld sich nicht denken kann. Die Satire ist verwaschen und ohne Geist und Würze, nur ein gar dünner Aufguß von Sheridans kräftigem Spottgebräu.

Das Geld als Mittel der »Peripetie« ließ Bulwer nicht mehr los. In einem Gesellschaftsstück von ihm und seinem Sohn, »The House of Darnley«, das 1877 in England und dann auch in Deutschland gegeben wurde, dient der öde schnöde Mammon abermals als Kuppler und Friedensstifter. Wie seinerzeit das Geld der zartbesaiteten Clara Douglas in »Money«, so rettet hier der verkaufte Schmuck Frau Juliets das bereits durch allerhand törichte Mißverständnisse gestörte Eheglück noch im letzten Augenblick. Hier, wo er auf des jüngeren Dumas Spuren wandelte, hatte Bulwer vollends den Boden unter seinen Füßen verloren: statt des prickelnden Esprits die »sentenziöse Beredsamkeit des Abgeordneten«, wie Alfred Klaar sich einmal ausdrückt, statt geschickter Verwicklung plumpes Aneinandervorbeischieben der Figuren.

Von gleicher Vergänglichkeit waren auch die beiden, auf das äußerst erfolgreiche »Money« noch folgenden Komödien. »Not so bad as we seem« (1851), das für einen Kreis theaterspielender Amateure — auch Dickens war darunter — geschrieben war, und der noch einmal mit den Franzosen — diesmal durch die im Englischen so unmögliche Form des Alexandriners — liebäugelnde »Walpole« (1869) bedeuteten nichts für die Literatur und auch nichts mehr für das Theater.

Zwei von den Vertretern, welche die englische Komödie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts besaß, haben wir mit Bulwer und Sheridan Knowles, dem vielschreibenden Autor des sentimentalen Lustspiels, der mit seinem irischen Landsmann,

Vorgänger und Oheim fast gar nichts als das Fragment seines Namens gemein hatte, kennen gelernt. Auf dem gleichen Boden wie Knowles bewegte sich, ausschließlicher noch, Douglas Jerrold, der liebenswürdige Plauderer der noch vielgelesenen schwatzhaft-umständlichen und doch oft recht amüsanten »Gardinen-Predigten von Mrs. Kaudel«, die selber auch oft dramatisiert worden sind. Leider kams ihm aber in seinen Komödien mehr aufs Weinen- als aufs Lachenmachen an, besonders in jenem Stück, das sehr zu Unrecht etwas wie Unsterblichkeit auf der englischen Bühne besitzt, der »Black-Eyed Susan«, einer Bühnenformung natürlich des allbekannten Volksliedes von John Gay, dem Vater der »Beggar's Opera«. Noch 1880 wurde das 1829 zuerst gespielte Stück in einer Neubearbeitung von W. G. Wills durch John Hare an St. James' mit großem Pomp neu inszeniert und 1896 am Adelphi wiederholt. Es ist ein Seemannsmelodram, ein nautical drama, wie sie seit der »Suse« noch mehr als früher die Vorstadtbühne überschwemmen. Wie immer im Melodrama dreht sich die Handlung um recht wenig anständige Dinge, aber trotzdem geht es auf der Bühne — das ist eben die eigenartige Begabung des Engländers — stets sehr anständig zu. Drei Kerle auf einmal stellen, jeder auf seine Art, der von ihrem auf See befindlichen jungen Ehemann seit drei Jahren getrennten Frau Suse nach, ein reicher Onkel, ein lüsterner Lump und ein betrunkener Kapitän. Der letztere wird von Suses Mann, dem braven William, der sein Untergebener ist, bei seiner Rückkehr niedergestochen und William natürlich zum Tode verurteilt. Aber er muß, auch natürlich, nicht sterben. Warum auch? Denn erstens ist der Kapitän nicht wirklich tot (weil er wieder geheilt wird), zweitens nicht wirklich sein Vorgesetzter (weil William schon seinen Dienst quittiert hatte) und drittens nicht wirklich sein Feind (weil jener ihm einst das Leben rettete). Also leben William und Susan von nun ab in eitel Freud und Seligkeit. Mit dem Allheilmittel der Sentimentalität wird jede etwa noch vorhandene Wunde eilends zugeschmiert. »Nothing like sentiment to stop accusation — one may apply it to a bleeding reputation as barbers do cobwebs to a wound.« Dieser Satz steht — auch in der »Schwarzäugigen Suse«. Da macht sich einmal Douglas Jerrold, der witzige Mitarbeiter des »Punch«, weidlich lustig über Douglas Jerrold, den larmoyanten Melodramenfabrikanten.

Gleich plump und unkünstlerisch sind auch die meisten anderen Stücke Jerrolds, wie »The Devils Ducat« (1830), »The Housekeeper« (1833), »The Prisoner of War« (1842) (das erstere ein »romantic drama«, die anderen beiden Komödien), die teils in der Gegenwart, teils im Kostüm sich abspielen: unter den letzteren der in die napoleonische Zeit verlegte »Kriegsgefangene«. Humoristische Typen begegnen auch in ernsteren Stücken häufig und sind manchmal sehr ergötzlich getroffen, wie der lustig beobachtete cockney-Londoner im »Prisoner of War«. Einmal geht Jerrold, dessen Dialog zwar etwas schwerfällig, aber nicht witzlos ist, dem Schauspiel seiner Tage um einen halben Schritt voraus. Etwa ein Jahrzehnt bevor Thomas Hood in der Lyrik mit dem »Lied vom Hemde« seinem Lande ein ergreifendes Bild sozialer Not gibt, rührt der mitleidsvoll versöhnliche Humorist Jerrold auch ganz von ferne an dieses Problem, das bald nicht mehr aus der Literatur verschwinden sollte. Manche Einzelheit in seinem »Rent Day« (1832), der als Ganzes töricht und abgeschmackt ist wie nur irgendeines seiner Stücke, erinnert selbst leise an Stimmungen und Situationen in Gerhart Hauptmanns »Webern«. Auch dort wird der Zahltag zum Ausgang des Konflikts gemacht, und ein herrischer Expedient — der middleman — mit seinem Troß spielt eine ähnliche Rolle wie bei Dreißiger der brutale Pfeifer. Ein armer Bauer kann wegen Mißernte und Viehseuche nicht pünktlich die Zahlung einhalten. Sein Bruder, der Schulmeister, selber arm wie die Kirchenmaus, kommt um Stundung bitten: Hat Ihr Bruder Bürgen? — Ja, Vater und Großvater. — Wo wohnen sie? — Auf dem Friedhof. Gehet hin, und die Toten werden euch sagen: Wir haben 60 Jahre auf diesem Gut gelebt und haben alles bezahlt, Steuern, Abgaben, Zehnten, Zinsen. Als wir gestorben sind, haben wir keinem Menschen etwas geschuldet. In Erinnerung daran gebt unserm Sohn und Enkel ein kleines Weilchen Frist! — Der Eintreiber geht ohne Wimperzucken zur Tagesordnung über. Die Folge: dem Bauer wird sein letztes Hab und Gut genommen, selbst das Notwendigste für ihn und das Liebste für seine Kinder, sein Lager und ihr Spielzeug. Wäre Jerrold konsequent beim Thema geblieben, so wäre statt eines bald sentimentalen, bald brutalen Theaterstückes aus seinem »Zahltag« vielleicht das erste soziale Drama und ein echtes Anklagestück geworden. Man hätte sich nicht verwundern dürfen, wenn gerade England,

das durch seine frühe Entwicklung als Industriestaat auch am ersten die Gegensätze von Arbeitgeber und Arbeitnehmer in ihrer ganzen Schroffheit hat kennen lernen, sein Geburtsland geworden wäre. Aber für die dichterische Erörterung dieser Dinge von der Bühne herunter war die Zeit längst nicht reif.

Einen, sagen wir, demokratischen Einschlag besaß auch die dramatische Tätigkeit von Dion Boucicault, der im Vergleich zu Jerrold noch um so viel mehr Bühnenpraktikus in seiner Eigenschaft als Schriftsteller war, als er dem Theater tatsächlich näher stand: er war selber Schauspieler, jener Schauspielerkind. Und um so größer war der Umweg natürlich, den er um ernste Zeitgedanken nahm. Ihre, wenn auch leichte Berührung hätte vielleicht die langen Aufführungsserien seiner Schauspiele um einiges kürzen können. So zeigte er das Volk nur, wo es lustig oder sentimental war, nie, wo es aufrührerisch werden konnte. Aber er zeigte wenigstens ein Volk, das nicht immer unecht war, weil er es recht gut aus eigener Anschauung kannte. Es waren seine Landsleute, die Iren. —

Das Lustspiel, das in Irland spielt oder irische Charaktere zu wichtigen Figuren in der Handlung macht, war, als Boucicault im Anfang der vierziger Jahre auftrat, längst nicht neu. Schon der Vater des Dichters der »Lästerschule«, der Schauspieler Thomas Sheridan, der selber von der grünen Insel stammte, schreibt vor der Mitte des 18. Jahrhunderts ein lokalirisches Drama im Jargon seiner Heimat, »Captain O'Blunder, or The brave Irishman«, oder vielmehr — verwunderlich genug bei dieser Gattung, bei der die Bodenständigkeit doch alle Voraussetzung ist — er übernimmt es aus dem Ausland; denn sein Held ist kein anderer als der irisch zugestutzte »Monsieur de Pourceaugnac« von Molière.

Der irische Dialekt wird seitdem besonders gerne zu komischen Effekten ausgenutzt, und gewisse Charaktere dieses eigenartigen Landes kehren in possenhafter Übertreibung und Verzerrung auf der englischen Bühne immer wieder. Da ist vor allem der irische Bediente, wie in den »Honest Thieves« von Knight und in so vielen anderen Stücken ähnlicher Art, sauf- und rauflustig, aber ein grundbraver Kerl, zu allen tollen Streichen aufgelegt, doch seinem Herrn so treu wie Gold. »Ich tue alles für euch, was Ihr wollt, gnädiger Herr,« heißt's in irgendeinem Stück

einmal, »ich stehle euch früh eine Kuh und mach' euch zu Mittag schon ein Beefsteak daraus.« Selbst seinen Kopf verschreibt er seinem lieben Herrn. Der Materialist bleibt im kulinarischen Bild von früher: »Denn zwei Köpfe sind immer besser als einer, und wär' der zweite auch nur ein Kalbskopf, so könnt ihr ihn in der Not wenigstens fressen.«

Diese lustigen Irentypen — die amüsantesten mit auf der ganzen komischen Bühne der Welt — stehen zumeist noch in einem ziemlich farblosen Milieu, zwischen einer abgedroschenen Liebes- oder Diebesgeschichte. Das Schauspiel mit einigermaßen irischem Inhalt gibt dann Edmund Falconer. Man hört schon in den Titeln die spezifische Färbung: »Peep o' day« — mit dem der Schauspielerautor anfangs der sechziger Jahre über eine Viertelmillion Mark verdiente — oder »Bonnie Dundee« oder das schon bei der ersten Aufführung begrabene und überhaupt nie zu Ende gespielte »The Oonagh«, welchem man im Untertitel deutlich die Verwandtschaft mit dem sentimentalen Drama anmerkt: »The Lovers of Lisnamona«. Falconer schreibt meist Romane seiner engeren Landsleute wie der vielgelesenen Maria Edgeworth oder eines gewissen Carlton in Szenen um und läßt sein Publikum bald Tränen lachen, bald Tränen weinen. Seine und Boucicaults Stücke sind Melodramen in irischem Kostüm. Hat eben einer den anderen in irischer Grobheit halb totgeredet, halb totgedroschen — darin besteht nicht ganz selten der Humor —, so droht im nächsten Augenblick seine Heldin von einer unter ihr gewaltsam zerstörten Brücke in den tiefen Strudel hinabzustürzen: wie das brave Mädchen in »Peep o' day« (1863), das von einem Banditen auf Anstiften eines bösen Lords in eine Felsschlucht gelockt wird, um da umgebracht zu werden, natürlich aber im allerletzten Augenblick noch dank der Kühnheit eines treuen Liebhabers seinem Schicksal entgeht.

Bei Dion Boucicault, der als irischer Dramatiker für Falconer gleichzeitig dessen Rivale wie sein Brotgeber ist (denn Falconer spielte viel und gut in den Stücken Boucicaults), ist es nicht leicht, zu sagen, ob das Volkstümliche oder das Sensationelle den Ausschlag für den Riesenerfolg des ersten Schauspiels aus seinem irischen Trio, für »Colleen Bawn« (1860), gab, das, nebenbei gesagt, gleichfalls auf einem beliebten Roman dieser Zeit fußt, den »Collegians« von Gerald Griffin. War

es die rührende alte Geschichte von dem Mädel aus dem Volk, das so vergeblich, des Geliebten würdig und ihm gleich zu werden, sich müht, oder — der ganz neue szenische Effekt des transparenten Wasserfalls? Man darf wohl glauben, beides zusammen, friedlich vereint. Boucicaults Schauspiele sind fahrige, im Handumdrehen zurecht geschneiderte Tagesmachwerke von losestem Zusammenhang der Geschehnisse und mit dem, nach jeder Art von Verwicklung stets gleich glücklichen Ausgang, der schon von seiner eigenen Zeit verspotteten »good-goody termination«. Auch er, der sehr genau wußte, daß sein Auditorium seine irischen Landsleute meistens weniger gut kannte als er selber, läßt um des besseren Effektes willen gerne diese und jene Theaterpuppe mitunterschlüpfen, und es ist ein Unfug, wenn ein einsichtsloser Biograph seine irische Trilogie mit dem Shakespeareschen Königszyklus in eine Parallele zu bringen wagt. Aber mancher leibhaftige Mensch von John Bulls anderer Insel steht dann dicht neben jenen Pappe-Iren. Myles-Na-Coppaleen, der vergaunerte Stromer und out-law mit der Seele voll eines unbestimmten Sehnens zu etwas anderem oder Besserem (in »Colleen Bawn«) oder der ihm verwandte Shaughraun mit der Fidel unterm Arm, der Leichen-, Hochzeits- und Kindtaufsbitter (im gleichgenannten erst 1875 gespielten Stück) oder jener köstliche Gemeindepatriarch, der mit gleicher Inbrunst und Überzeugung am Wochentag gestohlenen Whisky säuft und am Sonntag zum lieben Gott betet — das alles sind Gestalten, die Boucicault zum erstenmal teils literatur-, teils wenigstens bühnenfähig gemacht hat, und von denen manche verwandte uns, weniger putzig ausstaffiert, auch in der jüngsten Dichterschule Irlands, bei Yeats und seinen Gefährten, noch wiederbegegnet.

Boucicaults Talent hat sich keineswegs in seinen irischen Komödien ausgegeben. Er hat seinen ersten Bühnenerfolg 1841 sogar nicht einmal mit einer von ihnen errungen, sondern mit einem typischen oder typisch gedachten Londoner Stück, »London Assurance«. Es ist der Versuch einer Charakterkomödie im Stile Molières. Es will eine Zeitfigur zeigen, wie Molière es etwa im »Tartuffe«, den »Preziösen«, dem »Bürger als Edelmann« tat, und sucht sich dafür die Gestalt des schmarotzenden Lumpenkerls heraus, der durch Faulheit und Frechheit alles fertig bringt, der jedem verdächtig ist und den doch keiner fassen kann, ein damals vielleicht noch ziemlich neues Großstadtprodukt.

In welchen »Inhalt« dieser Dazzle — so heißt er — hineingestellt wird, ist vollkommen gleichgültig: anstatt der gewählten Geschichte von dem vornehmen jungen Herrchen, das seinem Vater die Braut ausspannt, könnte ebensogut, sogar besser, jede andere stehen, sofern eben nur jener Vertreter der Assurance, der Unverfrorenheit, irgend unterzubringen war. Die Schlußszene, welche die Moral von der Geschicht' enthält (und auf die Moral kam es Boucicault gerade hier sehr an), gibt einen Begriff von dem geschwollenen Papierstil des Stücks in der Auseinandersetzung des Sir Harcourt Courtly über das, was ein Gentleman ist und was er nicht ist. »Barefaced assurance is the vulgar substitute for gentlemanly ease; and there are many who, by aping the vices of the great, imagine that they elevate themselves to the rank of those whose faults alone they copy. No, Sir, the title of gentleman is the only one out of any monarch's gift, yet within the reach of every peasant. It should be engrossed by Truth, stamped Honour, sealed with Good-feeling, signed Man, and enrolled in every true young English heart.« Diese »Londoner Frechheit« offenbart schon mit aller Deutlichkeit Boucicaults höchst eigene Frechheit, die ihm zeitlebens in hervorragendstem Maße beigestanden hat. Wie kaum ein zweiter unter dem Piratenvolk der damaligen englischen Bühnenliteraten hat er es verstanden, mit der größten Selbstverständlichkeit sich mit fremden Federn zu schmücken und nachher sich's in dem schützenden Gewand der anderen recht mollig sein zu lassen. So stammt die Hauptfigur Dazzle, die seinem ersten Stück zum Sieg verhalf und mit der es steht und fällt, mit großer Wahrscheinlichkeit überhaupt nicht von ihm, sondern von einem heimlichen Mitarbeiter, der ihm nachher, als er mit dem Anwalt drohte, unheimlich zu werden begann, von einem Schauspieler namens John Brougham. Boucicault räuberte Franzosen, Engländer, Deutsche, Iren aus und machte Dutzende von fremden Stücken en passant zu seinen eigenen, indem er etwa aus einem wilden Liebesbund eine heimliche Ehe konstruierte. Das Ehebruchsdrama französischer Herkunft hat Boucicault hauptsächlich erst in England populär gemacht. Auf keinen zweiten paßt wie auf ihn das witzige Wort, das Bulwer einmal auf die französische und die englische Bühnenproduktion jener Tage gemünzt hat: »Das französische Drama mordet und das englische stiehlt.«

In allem ist Boucicault ein Abbild des Standes seiner Zeit. Er ist und bleibt, wie er in seinen Vorreden sich gerne nennt, »the public's very humble servant«: es gab nichts, was er diesem nicht zu Gefallen tat. Romanhaft wie seine Schreiberei war auch sein eigenes Leben. Urplötzlich tauchte er irgendwo und irgendwann aus dem (auch später nie völlig enthüllten) Dunkel auf. Man weiß, daß er in Irland zur Welt kam und in Amerika aus ihr verschwand, und daß er einmal mit seiner jungen Frau in die Alpen ging und ohne sie zurückkam, und daß er ein Menschenalter drauf ohne seine zweite Frau nach Amerika zog und mit einer dritten dort blieb — das ist ungefähr alles: das Bild jenes in allen Erdteilen vertretenen Komödianten, der wohlig und doch nicht glücklich in den Tag und für den Tag lebt und sich, als er seine Arbeit geleistet glaubt, mit einer wohlstudierten Verbeugung von der Welt, die für ihn immer ein stark frequentiertes Riesentheater gewesen war, zurückzieht, ohne den geringsten Wert darauf zu legen, daß sie ihm nach seinem tadellosen Abgang nachträglich noch einmal Kränze flechte, wie er sie als Lebendiger so liebte.

In die Sympathie der theaterfüllenden Masse mußten Boucicault und Jerrold sich zeitenweise noch mit einem Dritten teilen, welcher der albernste, aber gebildetste unter ihnen war: Tom Taylor, ein von jedem Kunstgeschmack verlassener Schriftsteller, der mit seinem hochstrebenden Zeitgenossen, Henry Taylor, nur den Zunamen teilte, seines Zeichens sonst Universitätsprofessor und später Beamter des Reichsgesundheitsamts. »The Ticket-of-Leave Man«, der Mann mit dem Urlaubsschein (1863), — nach einem französischen Melodram von Brisebarre und Nuz — (das sogar allerhand Fortsetzungen erfuhr: »The Ticket-of-Leave Man's Left« und »The Ticket-of-Leave Man's Wife«) sowie »Our American Cousin« mit der berühmten Gestalt des Lord Dundreary (1858 in New York, 1861 in London gespielt) waren wohl die populärsten, »Still Waters Run deep« (1855) von den mehr als 70 Machwerken wegen des ersten amerikanischen Duells, das auf die Bühne kam (noch — man ging sachte vor — ohne ausgetragen zu werden!) wahrscheinlich das sensationellste. Der »Ticket-of-Leave Man« spielte im Leben eines buiseness clerk eine ähnliche Rolle wie in dem von Timotheus' unvorsichtigem Freund die Kraniche des Ibykus: er lieferte am Tag nach der Vorstellung seinem Chef die gestohlenen Moneten wieder ab. Einen

starken Erfolg hatte auch Taylor's mit Charles Reade zusammen nach einem Roman dieses letzteren verfaßtes Kostümschauspiel »Masks and Faces« (1852) mit Peg Woffington, der Schauspielerin der Garrickzeit, als Heldin, das die höchst neue Moral enthält: »Stagemasks may cover honest faces, and hearts beat true beneath a tinselled robe.« Daneben schrieb Tom Taylor miserable historische Dramen, so eine »Anne Boleyn«, einen »Clancarty« (mit King William als Held), nach der Birch-Pfeiffer, die selber Ainsworth' »Tower of London« ausgeräubert hatte, »'Twixt Axe and Crown« und eine aus einem schwachen Dutzend »Joan of Arc«s. Mit besonderer Vorliebe pflegte er die vielbegehrten sentimentalen Salonkomödien. »An Unequal Match« (1857) ist das Muster eines äußerlich Gemütsakrobatik treibenden und im Grunde gefühlsrohen englischen Durchschnittslustspieles, das sich seitdem noch wenig geändert hat. Es ist das ewige Thema der ungleichen Partie zwischen dem einfachen armen Mädchen ohne gesellschaftliche Stellung (bald ist es eine Erzieherin, bald ein Wirts- oder, wie hier, Hufschmiedstöchterlein) und dem reichen jungen Society man, der, sobald der erste Reiz ihrer Natürlichkeit bei ihm vorbei ist, das arme Wesen mit seinen törichten Ansprüchen peinigt — nicht selten, ohne es zu wissen, und manchmal sogar mit der moralischen Unterstützung des Autors, der sich in England gerne auf die Seite der Wohlhabenden stellt, da er meistens für ein Theater der Wohlhabenden schreibt. Zu guter Letzt finden sich die Elemente dann meistens doch durch des Verfassers Güte in Einigkeit zusammen. Während in der »Ungleichen Partie« der Mann zur Kur nach Ems geht (das gleich Baden-Baden damals gerne ins englische und französische Drama hineinspielt), krempelt die Frau sich zu Hause um und gewinnt sich nachher sogar Anbeter. Sie trifft den Gatten wieder, der seinerseits den Rückweg zur Natur fand: nicht unter der Einwirkung des Emserwassers, sondern aus Enttäuschung über eine ihm den Kopf verdrehende Gesellschaftsschlange, von der er glücklich kuriert worden ist. Möglich, daß Taylor, der am Schluß Hans Sachsisch in einem Reimpaar gerne die Moral des Stücks verkündigt, sich (so meint Leon Kellner) seine Anregung zum »Unequal Match« aus Berthold Auerbachs »Frau Professorin« holte. Ein anderes seiner Stücke, »Helping Hands«, läßt er unter Deutschen spielen; Taylor selbst stammte mütterlicherseits von Deutschen ab.

Recht kläglich ist Benjamins Websters Ausschreibung einer Preiskomödie 1843 abgelaufen. Trotz der sehr hohen Summe von 10000 Mark waren nur 97 Werke eingegangen, die dann von einem Komitee unter Charles Kembles Vorsitz geprüft wurden. Der Preis fiel einer Dame zu, genau wie im 20. Jahrhundert bei einem Ausschreiben des Shakespeare Memorial Committee in Stratford. Die »new and original English comedy« aber der Mrs. Gore, die »Quid pro Quo« getauft war, entpuppte sich als eine öde Farce, selbst ohne naturalistische Lebenstreue, die sich — und mit Recht — keine fünf Wochen auf dem Repertoir hielt. Nichts konnte den literarischen Tiefstand selbst in der heiteren Dramatik klarer zeigen als dieses völlige Versagen, da wohl kaum ein einziger Schriftsteller von einigem Belang sich bei dieser vorteilhaften Konkurrenz ausgeschaltet hatte.

Fassen wir zum Schluß noch einmal die Situation ins Auge, in der sich das Drama etwa um die Mitte des Jahrhunderts befindet, so ergibt sich das folgende Bild: der Schriftsteller ist nicht der Herr, sondern der Diener der Schauspielkunst. Es ist noch ein verhältnismäßig günstiger Umstand, wenn der Autor aus freien Stücken sein Schauspiel für diesen oder jenen Mimen schreibt. Oft tut er es aber damals schon auf eine direkte Bestellung von seiten eben dieser Darsteller. Die berühmten Schauspieler haben nicht nur ihren festen Zuschneider für ihre Röcke, sondern auch für ihre Rollen. Er hieß — das ist eigentlich belanglos — bei John Kemble Milman, war Geistlicher und Professor für Poetry in Oxford und schrieb unter anderem »Fazio«, bei Edmund Kean Maturin und verfaßte »Bertram or The Castle of St. Aldobrand« und einen »Manuel«. Macready, der literarische, beschäftigte Sheridan Knowles, Young eine armselige Miss Mitford, Verfasserin eines »Rienzi«, die schon in ihren flehentlich demütigen Briefen zu allen Konzessionen bereit ist: »Any part that you liked I would alter« schreibt sie einmal ihrem Nährvater in spe. William Gifford, der Mitherausgeber des Anti-Jacobin, sagte über solche und ähnliche Damen und Herren schon 1810 in gerechtem Grimme die unhöflichen Worte: »It seems as if all the idiots of the United Kingdom had combined together to write for the stage.«

Wir kennen jetzt das englische Drama, wie es sich damals in seinen Haupterscheinungen präsentiert. Die außerhalb des

praktischen Theaters und nur in der Literatur stehenden, Shelley und Byron, und die schon nahezu außerhalb der Literatur fast nur auf dem praktischen Theater stehenden, Jerrold, Tom Taylor, Boucicault. Zwischen ihnen vermittelt die Gruppe derer, bei welchen der Ehrgeiz nach dem klingenden und klatschenden Erfolg größer ist als der literarische: Knowles und Bulwer, die darum die eigentlichen Beherrscher der literarisch angehauchten Bühnen Englands werden, soweit diese sich überhaupt auf Einzelerscheinungen einschwören. Und eben diese wohlversierten, leidlich oder gut gebildeten und geschulten Halbdichter und ihre Nachfolger sind — so stark (und ehrlich, darf man glauben) auch Bulwer gerade sich für manche Dichter in seinen kritischen Schriften eingesetzt hat — die eigentlichen Unterdrücker des poetischen Dramas geworden. Nicht Kotzebue und Theodor Hell haben in Deutschland Schiller, dem Toten, und Grillparzer, dem Lebenden, den Weg auf die Bühne so sehr erschwert wie die Sorte der Auffenberg, die »auch« in Schillers Stile dichteten, und nicht Boucicault oder Jerrold in England trugen die ärgste Mitschuld an der Unterdrückung der Größeren und Großen, sondern gleichfalls die Beherrscher des geschniegelten Blankverses. Sie boten scheinbar das gleiche wie jene — und machten dem Theaterbesucher leichtere Bezugsbedingungen. Kein Wunder, wenn dieser ahnungslos, wie er damals war und es sein mußte (wer hätte ihn das Drama ahnen lehren können), auf sie hereinfiel.

---

4. Kapitel.

Die Bühne.

Die gegebenen Größen im englischen Theaterwesen zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren die beiden privilegierten Bühnen Drury Lane und Covent Garden mit ihren gewaltigen Abmessungen. Diese Bauform entsprang wohl weniger dem im englischen Charakter sehr ausgeprägten Bedürfnis, etwas Staunenerregendes zu vollbringen, auch da etwa einen »Rekord zu schlagen«, als dem allmählich zur Notwendigkeit gewordenen Wunsche, bei den sehr gestiegenen Ausgaben für Gagen und Ausstattung möglichst hohe Tageseinnahmen zu erzielen. Der architektonischen Gestalt der Theater mußten sich, so gut es eben ging, die Bühnentechnik, die Literatur und bis zu einem gewissen Grade selbst die Schauspielkunst unterordnen. Die Einsichtigeren unter den englischen Schriftstellern haben die Verderbnis, welche die Riesenbauten über die Bühnenkunst gebracht haben, wohl eingesehen; 25 Jahre, bevor Bulwer in seiner Parlamentsvorlage auf diesen Punkt hinwies, hatte schon Robert Southey 1807 zugeben müssen, daß die Ursache der Ausartung des englischen Theaters »hauptsächlich in der ungemessenen Größe der heutigen Schauspielsäle liegt. Im Hintergrund, ja selbst nicht einmal in der Mitte dieser Säle, kann der Zuschauer über die Richtigkeit der Betonung, die äußere Wirkung der Leidenschaften, die Bestimmtheit der Gebärden, den Adel der Stellungen und die Zweckmäßigkeit der dramatischen Bewegungen urteilen ... Der Geist spricht bloß noch zu den Augen; die Augen haben aufgehört, zur Seele zu sprechen«. Tieck führt zehn Jahre darauf zum großen Teil die geschlossene Wirkung der Aufführungen am kleinen Haymarket auf die Intimität des Lokals zurück, denn »da fast nie-

mand in den großen Sälen alles sieht und hört, so fühlt sich jeder unbehaglich«.

Um verständlich zu werden, mußte also notgedrungen die Literatur mehr und mehr auf Vergröberung und Effekthascherei, auf Schaukunst und Massenwirkung hinarbeiten. Besser als sie kam die Bühnenanlage mit den besonderen Anforderungen der gewaltigen, mit fünf Galerien versehenen Logenhäuser zu Streich, denen naturgemäß proportionale Bühnenausschnitte entgegenzustehen hatten. Recht geschickt weiß man das Bild von oben her schon frühzeitig durch die sog. Mäntel einzuengen, und nach hinten zu fallen die Soffiten — damals noch eine Neuheit — von Gasse zu Gasse tiefer. Entsprechend springen die Seitenkulissen, von denen an Drury Lane die erste von der zweiten nicht weniger als zwölf Fuß entfernt ist, gegen die Hinterbühne zu sehr tief in die Szene hinein. Diese doppelte Verengung gibt dem ganzen Raume wenigstens die Spuren einer Geschlossenheit und Behaglichkeit und läßt zudem wie von selbst das Spiel zumeist auf der breiteren Vorderbühne sich abwickeln. Schon gleich am Anfang des 19. Jahrhunderts beginnt auf den Londoner Hauptbühnen eine szenische Errungenschaft der Deutschen vom anderen Ende des Jahrhunderts sich durchzusetzen, der Ersatz der Leinwandprospekte durch plastische Konstruktionen. Diese erstrecken sich zunächst noch nicht auf die ganze Dreiseitigkeit der Bühne, auch nicht auf die Plafonddeckung der Zimmer, welche erst in den sechziger Jahren aus Frankreich eingeführt wird, sondern nur auf die Rückwand der Szenerie. Die Rückfront besteht in der Regel aus zwei getrennten, in eine Rille des Fußbodens gelegten Holzteilen, die dann beim Szenenwechsel aneinandergeschoben werden. Auch andere wesentliche Teile im geschlossenen Raum, wie Säulen und Treppengeländer, erscheinen schon vor der Mitte des Jahrhunderts in massiver Ausführung. In stärkerem Maße als in Deutschland ist das Proszenium in das Spiel selbst einbezogen — historisch wahrscheinlich ein Überbleibsel der alten Shakespearebühne, dessen Lebendigerhaltung sich auch psychologisch leicht damit erklärt, daß der Engländer im Theater niemals die naturalistische Forderung des Abbilds vom »wirklichen Leben« gestellt hat, womit zugleich auch jene strenge Einhaltung der Grenzlinie in der Höhe des Bühnenvorhangs hinfällig geworden ist. Manche Auftritte, wie die des Geists im »Hamlet«, auch

wichtige Kampfszenen, etwa die in »Macbeth«, spielen sich ganz im Proszenium ab, das zu beiden Seiten noch benutzbare Türen — die stage doors mit Klopfer, Klingel und Klinke — besaß. Im 18. Jahrhundert wurden infolge eines 1721 an Lincoln's-Inn-fields Theatre ausgebrochenen Aufruhrs diese Türen, welche man zuletzt noch an Sadler's Wells bei Phelps findet, von zwei Soldatenposten bewacht, die gelegentlich sogar ohne Gage mitspielten; eine hübsche Anekdote erzählt von Garrick, daß er als Lear einmal einen von den Königsgrenadieren zu Tränen schmolz. (In der Haymarket-Oper lag nach romanischem Brauch eine erhebliche Anzahl der Logen über der Vorderbühne.) Voraussetzung bei jenem Gebrauch des Proszeniums als einem Teil der Szene war freilich, daß kein Souffleurkasten vor dem Vorhang das Bild zerschneidet. Den kennt man nicht in England, wo der oder vielfach die Souffleure auf der Seite der Bühne ihre »prompter's box« erhalten haben.

Noch um die Wende des Jahrhunderts war es um die Maschinentechnik schlecht bestellt gewesen. Von der 1808 bekanntlich abgebrannten Covent Garden-Bühne klagt Wilhelm v. Burgsdorff noch, daß sie »so gut als keine Maschinen« habe. Die Folge natürlich »ungeheurer Lärm und Unordnung bei Verändern der Dekorationen ... Man schreit und flucht hinter den Kulissen in allen Sprachen.« Diese primitiven Zustände hörten mit den Neubauten der beiden Nationalbühnen auf. Jetzt waren sie vielmehr bemüht, einander und den anderen Theatern Londons wie der übrigen Weltstädte den Rang abzulaufen. Dem gesamten Maschinenwesen standen die bedeutendsten Männer ihres Faches vor, dem von Covent Garden, welches in technischer Hinsicht lange den Vorrang hatte, die beiden Bradewells, Vater und Sohn. Das englische Theater bildet zuerst die komplizierte, mehrere Stockwerk tiefe Untermaschinerie der Bühnen aus, auf die es — im Gegensatz zur gleichzeitigen deutschen, die hier noch immer an Raum spart — den Schwerpunkt verlegt. Ihre gute Anlage ermöglichte es, den Schauplatz von unten nach oben zu verändern. Die Verwandlungstechnik scheint durch die ständig steigenden Anforderungen (besonders der Pantomime) im vierten Jahrzehnt ihren vorläufigen Kulminationspunkt erreicht zu haben. Manches einfache leichte Arrangement wird allerdings auch dann noch wie ein Weltwunder begrüßt, wie die Transformation einer Palme in sechs Feen. Wäh-

rend die Versenkung, das unentbehrlichste technische Hilfsmittel für das große Drama ernsten wie heiteren Charakters, in Deutschland noch als ein ewig gleiches viereckiges Loch unter Klingelzeichen und Schieberknarren sich schwerfällig und illusionsstörend auf- und zubewegt, hat man sie in England in der Form längst der jeweiligen Situation anzupassen, durch allerhand Umwerk geschickt zu verkleiden und durch leichtere maschinelle Manipulation jedem Zweck dienstbar zu machen gewußt. In weniger als einer Sekunde ist eine auf der Bühne platt ausgestreckte Person verschwunden, mit Blitzesschnelle verändert man selbst große Dekorationsteile bei offener Szene und baut man ganze Schauplätze um, wobei die Möbel durch die galonierten Theaterdiener in roten Beinkleidern auf- und weggesetzt werden. Gelegentlich ist man sogar imstande, bei der Darstellung einer Luftballonfahrt ein langes Wandelpanorama in senkrechter Richtung zu verändern. Überhaupt spielt diese meist natürlich seitwärts veränderte »moving scene«, die Wandeldekoration, die in Deutschland durch den »Oberon« populär wurde, auf der englischen Bühne eine große Rolle.

Wenn in den Ausstattungsdramen auch weniger nach den Seiten und nach der Höhe umgebaut wird, so wird die Obermaschinerie doch gleichfalls gut entwickelt. Die Flugwerke arbeiten äußerst differenziert und sehr präzise. Man läßt ganze Gruppen sowohl in vertikaler wie horizontaler Richtung durch die Luft fliegen. Einzelmaschinelle Dinge wie Erdbeben — das letztere bereits mittels Einsturzmaschinen — vermögen die Bühnen in den zwanziger Jahren schon bis zur vermeintlichen Vollendung wiederzugeben. Die Donner- und Windmaschinen von Sadler's Wells erregen noch um 1860 die Bewunderung Fontanes, der dergleichen starke Stimmungsförderer in Deutschland auch um diese Zeit nicht kennen gelernt hat. Bei Pantomime und Melodram nimmt man für Aufzüge, die aus großer Entfernung kommen, gerne mechanische Figuren zu Hilfe, die von Gasse zu Gasse größer werden, bis schließlich im Vordergrund wirkliche Menschen erscheinen, ein Einfall, der sich bis in die Anfänge der Renaissancebühne zurückverfolgen läßt.

Nicht selten laufen die privaten Theater den privilegierten den Rang ab mit technischen Einfällen. Das Surrey Theatre hat zum Beispiel in den dreißiger Jahren mit einem miserablen Stück, »Jonathan Bradford«, durch die Einführung der in mehrere

— hier vier — Räume abgeteilten Bühne einen Bombenerfolg. Das deutsche Theater hat diesen Stockwerkkniff zuerst wohl in Nestroys »Zu ebener Erde und im ersten Stock« gezeigt. Sadler's Wells, das Vorstadttheater am anderen Ende Londons, führte seinerseits die Bühne »unter Wasser« vor, ein Trick, der erst viele Jahre später im deutschen Zirkus angelangt ist. Der natürliche Wasserfall in »Peep o' day« entzückt mit anderen, ihm unübertroffen erscheinenden Dekorations- und Beleuchtungseffekten im Sommer 1862 Franz Wallner beim Besuch des Lyceum, welches damit nur das (von mir in anderem Zusammenhang bereits erwähnte) ‚Water-cave'-Wunder aus der Adelphi-Inszenierung von »Colleen Bawn« ausschlachtete.

Die Dekorationsmalerei hat mit dem gewaltsam auf die Höhe getriebenen Maschinenwesen lange nicht Schritt halten können. Der gute Geschmack hat sich da ganz allmählich erst eingestellt. Auf lange hinaus ließ man es bei einer klobigeren und klotzigeren Nachahmung französischer Bühnenmalereien bewenden, ohne viel nach der Zweckmäßigkeit des Verfahrens zu fragen.

Die Beleuchtung spielt erst von dem Augenblick an eine wesentliche Rolle, wo das Öl, welches in der alten Zeit gelegentlich begeisterte Theaterfreunde gegen Freibillets den privilegierten Bühnen noch unentgeltlich zur Verfügung stellten, und das Kerzenlicht durch das Gas ersetzt worden ist. Das war in London zuerst schon 1812 an Drury Lane der Fall, während ganz Deutschland noch zu Anfang der vierziger Jahre erst ein einziges Theater besaß, das Cölner, welches eine durchgehende Gaseinrichtung hatte. »Die Gasbeleuchtung von Drury Lane überstrahlt an magischem Glanze alle Luster teutscher Bühnen«, so berichtet 1827 der Seminardirektor Professor M. A. Ries aus Bensheim an der Bergstraße als wichtigsten Londoner Theatereindruck nach Hause. Auch an den großen englischen Bühnen setzte sich das Gas nicht sofort durch. Der Wechsel von stärkerem zu schwächerem Licht und besonders die Beleuchtung der Versatzstücke bereitete zunächst fast unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten; dazu empfand man das Gas als Bühnenlicht im Anfang vielfach als zu hell und grell. Hinzu kam als Grund der langsamen Verbreitung die angeblich erhöhte Feuergefährlichkeit und der oft noch nicht zu behebende Geruch der neuen Beleuchtung, manchmal auch die Kostspieligkeit der Anlage; das Brennen selber

war ja billiger. Am Haymarket, also der ersten privaten Schauspielbühne, wurde das Gas erst 1843 eingeführt, an Covent Garden hat man es sogar 1828 wieder abgeschafft. Eine bezeichnende Bekanntmachung der Direktion lautete folgendermaßen: »The Public attention is respectfully solicited to the following Facts: The Gasometers and Apparatus for making Gas are destroyed, and no more Gas will be manufactured within the walls of the Theatre. The Circles of Boxes will be illuminated with wax. The Lights in the front of the Stage, and of every internal avenue to Box, Pit, and Galleries, will be produced by the agency oft the purest oil.«

Die allmähliche Veränderung der Beleuchtung, das Tag- und Nachtmachen, hat man dann wohl gleichfalls zuerst auf englischem Boden systematisch durchzuführen verstanden, durch das Vorschieben von verschieden (blau, rot, schwarz) gefärbten Gazeschleiern oder Glasschirmen, die mittels einer Kurbel gleichmäßig von einer Stelle aus bewegt werden konnten — eine Konstruktion, die in Deutschland dann zuerst an den Berliner Hofbühnen Verwendung gefunden hat. Die Einrichtung der plötzlich aus dem Dunkel aufstrahlenden Transparenterscheinung und andere Kontrasteffekte nehmen von London ihren Ausgang. Auf Spiegelungen von Sonne und Mond im Wasser, die farbige Beleuchtung von Feentempeln, besonders aber auf die direkte Verbindung von Lichteffekten mit Maschinentricks versteht man sich meisterhaft. Lange berühmt war in der Pantomime »The Vision of the Sun« die hundertstrahlige Sonne, aus der sich dann Sonnengenien und Sonnenkinder heraus zur Erde ergossen. Wo die normale Beleuchtungstechnik schließlich einmal versagte, nahm man keinen Anstand, auch auf der geschlossenen Bühne, wie im Barocktheater Italiens, das Feuerwerk zu Hilfe zu nehmen.

Das Raffinement der damaligen Beleuchtung wird in den zwanziger Jahren recht hübsch persifliert in dem Anhang zum Theaterzettel der Burleske »Giovanni in London«: »The Scenery is displayed in the following fanciful lights: The Infernal Regions, by fire and torch-light. — The River Styx by twi-light. — The Magpie and Punchbowl Public House, by lamp-light. — St. Gile's, by gas-light. — Masquerade al Fresco, by a variegated light. — Chalk Farm, by day-light. — A Street, by star-light. — Westminster Hall, in a new-light. — Interior of the King's Bench, in its true-light. — Charing Cross, by a blue-light. — Grand Saloon, by a fan-light.« —

Gerne hat man Einrichtungen, die in erster Linie zum Schutze gegen die Feuersgefahr bestanden, auch den technischen Zwecken der Bühne selbst dienstbar gemacht. Der Regenapparat wird gleichzeitig die Quelle für Springbrunnen, Seen, Wasserbassins und — Froschteiche; selbst der erste Brandvorhang, der nach der Beschreibung des französischen Herzogs von Levis »ganz aus künstlich verbundenen und geschmackvoll verzierten Kupferplättchen zusammengesetzt« ist, wird an Drury Lane nach seiner Einführung 1793 als Schaunummer ausgebeutet. George Colman schrieb für den Zweck einen szenischen Prolog, in welchem die beiden Hauptclous der Sicherheitseinrichtungen — Wasserreservoir und Feuerschutzwand — in Aktion traten. Das erstere speiste eine Fontäne, vor welcher Miss Farren, die »leading lady« des Ensembles, die Vorzüge dieser wässerigen Segnung pries, dann ließ man den Kupfervorhang hinab, »der so leicht sank als die gewöhnlichen von Leinwand«, woraufhin Theaterdiener dem neuen Wunder unter dem Jubel des Publikums mit brennenden Fackeln und schweren Hämmern zu Leibe gingen, ohne es zu beschädigen.

Die Tradition, das beim Theater aller Völker so beliebte Fremdwort für Schlendrian, hatte sich nirgendwo vielleicht so festgenistet als in dem der Engländer, die so konservativ in manchen Bräuchen sind wie die Chinesen. Es gab Zeiten, noch lange durch das 19. Jahrhundert, wo es gewissermaßen als ein Vergehen gegen eben diese Tradition angesehen wurde, wenn in der Tragödie der Fußboden nicht mit dem grünen Flanellteppich belegt war: dessen tiefere Bedeutung keiner kannte — die Wahrer der geheiligten Überlieferung natürlich am wenigsten. Eine Regie im deutschen Sinne, eine selbständige Inszenierungskunst kannte man am Anfang des 19. Jahrhunderts noch nicht: man folgte auch da — der Tradition. Der Schauspieler blieb so ziemlich ihr und sich selber überlassen. »The stage-manager never drilled individuals as to the positive action of a part«, erzählt ein altes Haymarketmitglied, Henry Howe, »he would explain the purport of the character or scene, and then you were left«. Der Grundsatz »You must paint your own picture«, wie sich ein Regisseur damals auszudrücken pflegte, hatte sicherlich sein Gutes. Seine schlimmen Kehrseiten zeigten sich hauptsächlich bei den kleinen Rollen, wo oft keine geübten und kaum begabte Schauspieler Verwendung finden mußten. Sie nahmen sich dann in ihrer

Hilflosigkeit gewöhnlich den Stil irgendeines berühmten Darstellers zum Muster und ahmten ihn oftmals in der sinnlosesten Weise nach.

Selbstredend schleppt sich infolge des Mangels an künstlerischer Disziplin auch mancher alte Zopf weiter, der sonst längst abgeschnitten sein könnte. So macht sich Tieck über die steife Grandezza der Auftritte und Abgänge lustig, an der auch die großen Schauspieler noch festhalten. »Sie dürfen in der Tiefe auftreten, aber dem Zuschauer niemals, unter keiner Bedingung, den Rücken zukehren; darum gehen sie immer seitwärts in den Flügeln ab.« Auch bei diesem Abgang bestreben sie sich, dem Zuschauer noch das volle Gesicht zu zeigen. Besonders komisch wirkt die marionettenhaft feierliche Art, wie sie sich auf den Partner zu- und wieder von ihm wegspielen. Sie »treten oft ganz so einer zum andern hin, als wenn sie eben anfangen wollten, eine Menuette zu tanzen«. Mitten in einem dramatischen Gespräch, fährt Tieck fort, sei es im »Wortwechsel oder in Freudeversicherungen oder selbst im Zweigespräche zweier Liebenden, suchen sie ebenso allgemach die Nähe der Kulisse zu gewinnen, und jeder entfernt sich alsdann mit einem Seitenpas mit dem letzten gesprochenen Wort«. Nur die Geister dürfen dem Zuschauer auch ihre minder schöne Seite zukehren. Spuren derartiger versteinerter Unkunstübung, wie sie in anderen, kaum richtigeren und kaum wichtigeren Dingen die Comédie Française ja auch bis zum heutigen Tage bewahrte, sind in England noch erhalten. Beerbohm-Tree gestattet sich als sein eigener Direktor und Hauptakteur kaum je anders als durch eine Mitteltür vor sein Publikum zu treten und übt auch noch deutlich den en face-Abgang.

Rein äußerlich ist ein gewisser Ensemble-Instinkt schon bei John Kemble fühlbar. So schafft er z. B. auf dem Theaterzettel die Reihenfolge der Darsteller nach dem Grade ihrer Berühmtheit ab und ersetzt sie durch die heute noch in England und Deutschland meist übliche Einteilung nach Alter und Rang der Figuren und ihrer Zusammengehörigkeit. Das Gefühl der Verpflichtung, auch auf den inneren Zusammenhang der Darstellung zu achten, ist dagegen noch recht unentwickelt. Es war schon ein nicht geringer Fortschritt, wenn seit Kembles Leitung von Drury Lane 1789 die mechanische Kontrolle der Proben und Aufführungen mit größerer Gewissenhaftigkeit gehandhabt wurde.

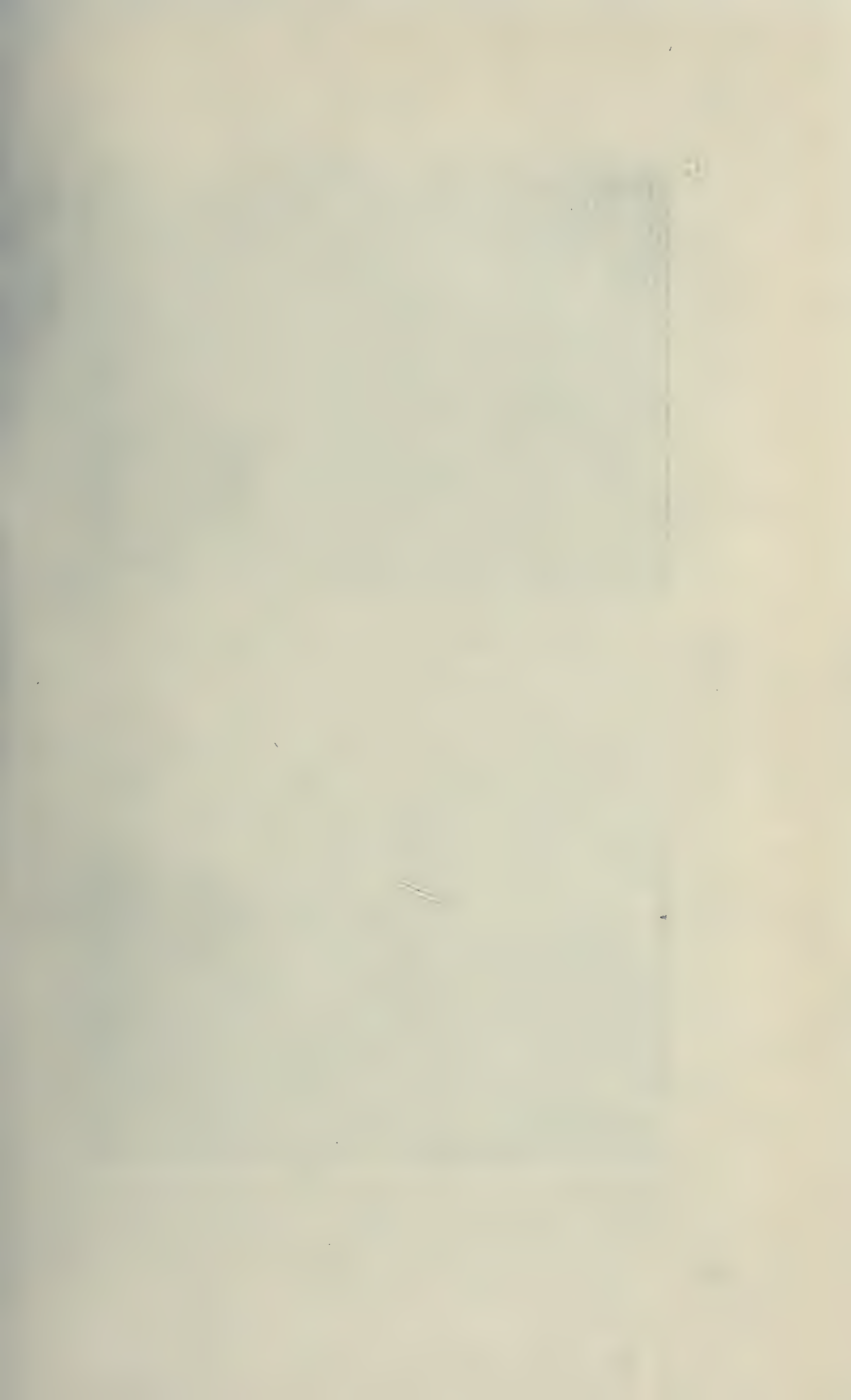
Die Ensembleszenen sind bei der Größe der Bühnen zunächst besonders schwer zu meistern. Man begnügt sich bei John Kemble, da man die, des unermeßlichen Podiums wegen notwendig aufzubietenden Menschenmassen — in »Coriolan« stellte er 240 »supers« auf die Szene — noch nicht aufzuteilen vermag, mit einer ganz schematischen und unlebendigen Gruppierung, wie sie die große Oper für den Singchor seit alters hat: rechts und links vom Hauptspieler. Seltsam genug muß diese Anordnung in einer Szene wie der Ermordung des Julius Cäsar gewirkt haben, von der Tieck 1817 erzählt. »Cäsar saß auf seinem Stuhle im fernsten Hintergrund; als ihm die Bitten vorgetragen und von ihm abgeschlagen waren, ordneten sich die Verschworenen, merklich genug, in eine Pyramide, von welcher Cäsar die Spitze bildete, während Brutus vorn im Proszenium links stand. Casca gab ihm den ersten Stich, und Cäsar wendet sich rechts und empfängt vom zweiten Feinde eine zweite Wunde; er taumelt erschreckt wieder links hinüber und holt sich, einige Fuß weiter vorn, die neue Verletzung, ebenso rechts; nun wird der Theaterzwischenraum schon größer und die sonderbare Bewegung des tödlich Verwundeten seltsamer und künstlicher, aber er muß noch fünf- oder sechsmal rechts und links hinübertaumeln, um von den ruhig stehenden Konspiratoren erstochen zu werden, bis er sich vom Brutus den Tod abholt und mit den Worten Et tu? vorne niederstürzt.« Man sieht, es kam dem Ordner einer solchen Szene, die mehr an turnerische denn an dramatische Produktionen denken läßt, einzig darauf an, die wichtigste Person, und wäre es auch auf dem naturwidrigsten Wege, wieder möglichst schnell nach vorne zu bringen. Es ist Charles Kemble — der jüngere —, der dem »Volk« auf der Bühne einiges Interesse mehr schenkt. Bis zu einer Individualisierung hat es natürlich noch gute Weile. Aber immerhin bemerkt schon Grillparzer 20 Jahre nach Tieck vom nämlichen Auftritt bei Macready, daß die »Volksszenen viel besser als ähnliches bei uns« sind. Dion Boucicault, der irische Schauspieler und Autor, dem man sonst bei der Unentschlossenheit seiner Regieführung kaum das Zeugnis eines besonders guten Spielleiters ausstellen konnte, versucht zuerst, die Ensembles zu beleben. »His supers all acted and made pictures«: womit wir an der Stelle angelangt sind, an welcher — in den fünfziger Jahren — die Arbeit des englischen »Meiningers« beginnt, Charles Keans, des naturalistischen Ausdeuters der Tragödie. —

Im Anfang des 19. Jahrhunderts versagte die Klassiker-Inszenierung oft selbst noch in grundlegenden und verhältnismäßig einfach zu lösenden Fragen. Die Bankettszene mit Banquos Geist in »Macbeth« zeigt in ihrer zu verschiedenen Zeiten ganz verschiedenartigen Auffassung fast typisch die Wandlungen der Regiekunst. John Kemble ließ — kein übler Gedanke — mit Beginn seiner Drury Lane-Ära von 1794 Banquos Geist überhaupt unsichtbar bleiben: ein Versuch, den Covent Garden nicht mitmacht und er selber wieder aufgibt. Denn 1817 ist die Szene in Drury Lane, wie Tieck erzählt, bei Kemble so schlecht arrangiert, daß die Lady dem Macbeth ihre geheimsten Geheimnisse über die Köpfe aller Gäste hinweg zubrüllen muß, während der Geist, der aus Koketterie nur ein kleines, bloß den mit dem Stück Vertrauten erkennbares rotes Pflästerchen am Hals trägt, durch eine Seitenkulisse wieder verschwindet. Die Szenen mit dem Geist von Hamlets Vater verpuffen am nämlichen Ort zur selben Zeit gleichfalls. Das »torkelnde Gespenst, das weder steht noch geht und wie aus der schlechtesten Taverne herkommend sich beträgt, das so undeutlich und albern spricht«, fordert geradezu zum Lachen heraus, als es in der Szene bei der Königin dem ihm nachstürzenden Hamlet die Türe vor der Nase zuschlägt. Ein Zufall will es, daß wir über die nämlichen Auftritte aus England ein Urteil von Fontane haben, das vier Jahrzehnte jünger ist. Es lautet ganz anders. Der sonst sehr zurückhaltende Dichterkritiker bekennt, daß er schlechtweg noch nichts szenisch Wirksameres gesehen hat als die Wiedergabe jener »Hamlet«szenen an der bescheidenen Sadlers Wells-Bühne von Phelps. »Beide waren vortrefflich arrangiert und erschütterten mich in einer Weise, wie ich nicht wüßte (vielleicht mit Ausnahme der Gretchenszenen im »Faust«) jemals im Theater erschüttert worden zu sein.« Durch einen lauten Schlag kündigt sich der Geist an der Phelpsschen Bühne an und tritt plötzlich in königlichem Purpur aus dem Rahmen des Gemäldes. »Ein einziges, flackerndes Licht brennt; aber wir erkennen ihn ganz genau.« Hamlet mit abwehrenden Händen vor ihm. Der Geist schreitet an ihm vorbei, und mit übernatürlicher Gewalt ergreift Hamlet der Mutter Hände, die vor Schmerz und Grauen ihrer nicht mehr mächtig in des Sohnes Arme sinkt. »In demselben Augenblick verschwindet der Geist, und Licht ist wieder ringsum.« Bei einer anderen Gelegenheit spricht Fontane auch von der

Bankettszene in »Macbeth«, die je 20 Jahre nach Tieck und vor Fontane auch Grillparzer noch mißfallen hatte. Bei Phelps erscheint der Geist des Banquo, dem ein Ehrenplatz unter den hier an kleinen Tischen gruppierten Gästen eingeräumt ist, einmal aus der Tiefe, einmal geräuschlos und unvermutet von der Seite im grellen grausigen Licht, und Macbeth klammert sich nun entsetzt und krampfhaft an diesen erhöhten Stuhl fest. — Man sieht an diesen zwei Beispielen, die Engländer haben in einem halben Jahrhundert auf ihrem Theater viel hinzugelernt. Sie wissen jetzt nicht nur das Leben zu gestalten, sondern verstehen sich selbst auf das Schwierigere zu allen Zeiten: die Geister zu bannen.

Bis in die dreißiger Jahre hatte der Virtuose auf der Bühne als absoluter Herrscher regiert. Sein Wille geschah. Der Dramatiker konnte sehen, wo er blieb. War er ein Lebender, so hatte er, wenn er aufgeführt sein wollte, sich bedingungslos den Forderungen des Schauspielers zu unterwerfen, und war er ein »Klassiker«, so wurde er so lange bearbeitet, bis er den Ansprüchen der auf die günstigste Wirkung ihrer wichtigen Person unentwegt bedachten Hauptdarsteller endgültig genügte. Shakespeare wurde auch im frühen 19. Jahrhundert äußerst selten getreu dem Original gegeben. »Richard III.« erhielt sich noch hartnäckig in der aus dem Jahre 1700 stammenden groben Verballhornung Colley Cibbers, einem Gebräu aus Resten von acht verschiedenen Shakespeareschen Dramen (unter denen allerdings auch »Richard III.« sich befindet) und aus Cibberschen Originalversen.

Bescheidenen Versuchen, dem Dichter zu geben, was des Dichters ist, begegnen wir häufiger seit Anfang der zwanziger Jahre. Macready schmuggelte 1821 mit der dramaturgischen Unterstützung eines theaterfreundlichen Dilettanten in »Richard III.« eine größere Portion Shakespearebrocken als üblich in die Cibbersche Brühe ein. Kurze Zeit darauf, 1823, nimmt in »König Johann« zuerst Charles Kemble einen Anlauf, Shakespeare — soweit das mit damaligen Mitteln und Kenntnissen möglich war — geschichtsgetreu zu inszenieren. Das Bühnenbild, auf das lange nur im Ausstattungsstück Wert gelegt worden war, beginnt sich neben der Schauspielerleistung auch im ernsten Drama Geltung zu verschaffen. Als den primitivsten Anfang einer auch die Schaulust berücksichtigenden





W. Telbin: Skizze zum Karneval im „Kaufmann von Venedig“ für Charles Kean's Revival am Princess's Theatre in London.



W. Gordon: Skizze für eine Straßenszene in „Faust and Marguerite“ (nach dem Französischen des Michel Carré bearbeitet von William Robertson) für Charles Keans Inszenierung am Princess's Theatre in London (1854).

Regie darf man jene Anordnung von John, dem älteren Kemble, betrachten, nach welcher der nach den drei Einheiten gedichtete »Cato« von Addison auf verschiedene Szenerien verteilt ward. Aber der historische Sinn John Kembles (wir erleben das nachher noch an mehreren Beispielen) war gänzlich unentwickelt, wenn er gelegentlich auch für eines der Königsdramen sich schon in Unkosten gestürzt und etwa für »Richard III.« 1793 allerhand neue Prospekte von »Old London« beim Maler bestellt hatte. Charles Kemble wird sich genau 30 Jahre danach, in der ebenerwähnten Inszenierung des »König Johann«, der Bedeutung bewußt, welche dem Äußeren einer Gestalt und ihrer räumlichen Umgebung auf der Bühne zukommt. Er erwirbt sich mit der Zeit überhaupt als Einüber der Klassiker einen ziemlich scharfen Blick für das Ganze des Spieles: zum Teil gewiß deswegen, weil er persönlich, da er nur zweite Rollen in der Tragödie vertritt, nicht so intensiv wie Bruder John oder wie Edmund Kean als Schauspieler an der Vorstellung beteiligt war.

Was Charles Kemble angebahnt und angebaut, setzt Macready, der Schauspieler unter ihm war, als selbständig gewordener Bühnenmann im vierten und fünften Jahrzehnt fort. Als sein Hauptverdienst um das englische Theater erschien ihm selber zeitlebens die Reinigung Shakespeares von fremdem Ballast, seine Wiedergabe »from the text«, wie er sie zaghaft schon in seiner Jugend mit »Richard III.« angestrebt hatte. Selbst eine uns im Gefüge des Dichtungsganzen so unentbehrliche Figur wie der Narr im »Lear« wird erst von ihm in seine Rechte eingesetzt. Darüber hinaus darf Macready (über dessen Gesamtverdienst als Bühnenleiter wir, um die Darstellung der Inszenierungsarbeit in ihrer Entwicklung hier nicht zu unterbrechen, erst später sprechen) als der erste Regisseur im modernen Sinne gelten. Er wirft gelegentlich schon das Prinzip der Facheinteilung über den Haufen, indem er — ein unerhörtes Ding damals — wichtige Nebenrollen mit Hauptdarstellern besetzt und überhaupt mit Nachdruck privaten Eitelkeiten gegenüber auf seinem künstlerischen Willen beharrt.

Macready war von 1837—1839 Direktor von Covent Garden, von 1841—1843 von Drury Lane. Dort wie hier machte er, wesentlich von seinem Freunde Bulwer angeregt, für Klassikeraufführungen (unter denen selbst Miltons »Comus« sich befand) Aufwendungen, wie man sie bis dahin nur in der großen Oper

und im Schaustück gewagt hat. Das war so unerhört, daß sich sofort ein Historiograph, namens George Scharf, fand, der »Recollections of the Scenic Effects of Covent Garden« darüber schrieb. Nur das Publikum fand sich meistens nicht in dieser Zeit, wo das Theater durch die Mitschuld seiner schlechten Sachwalter viele Sympathie eingebüßt hatte.

Auf Charles Kembles und William Macreadys Schultern voltigierte sich mit einem kecken Sprung der kleine Charles Kean hinauf. Des großen Edmund steckensteifer Sohn, der als Schauspieler kaum bis zum Durchschnitt begabt war, hat trotzdem wie kaum ein zweiter im 19. Jahrhundert das Theater seiner Heimat revolutioniert. Nachdem er sich mit Hilfe guter persönlicher Beziehungen und seiner als Darstellerin zwar auch nicht überragenden, aber sehr populären Gattin, Ellen Tree, in langjährigem Kampf in die Gunst der Londoner hineingezwängt hatte, übernahm er als Direktor ein Jahr vor Macreadys Abschied von der Bühne, 1850, das damals seit zehn Jahren stehende elegante Princess's Theatre an Oxford Street. Hier fanden bis zu ihrem vorzeitigen Ende im Jahre 1859 die epochemachenden »Shakespearian Revivals« statt. Die Hauptrollen spielten darin nach dem Landesbrauch er selber und seine Gattin. Also fehlte den Aufführungen von vorhinein ein fesselnder Mittelpunkt. Statt dessen machte Kean alle Techniken, Künste und Wissenschaften mobil, indem er ihre besten Vertreter sich mit gutem Geld oder schönen Worten als Mitarbeiter sicherte. Das Hauptinteresse des Publikums verschiebt sich nach seiner wohlberechneten Absicht von der qualitätsreichen schauspielerischen Einzelleistung, mit der er nicht zu dienen vermag, auf die wohleinstudierte Gesamtheit einer Vorstellung: zum erstenmal wird also eine Aufführung in England auf dem (durch die Mitwirkung der would be-stars Kean allerdings noch nicht rein durchgeführten) Ensembleprinzip aufgebaut.

Das, was den älteren Schauspieldirektoren das Gleichgültigste war, wird Kean das Allerwichtigste: eine geschichtlich korrekte Einkleidung der Stücke. Als Kind seiner rationalistischen Zeit, bei der auch die unglückselige Historienmalerei so hoch im Kurs stand, legt er selbst für das erdenfremdeste Märchenspiel noch eine bestimmte »Periode« fest. Beim »Wintermärchen« bereitet ihm 1856 die Entscheidung der Frage, ob er Bohemia in Bithynia verwandeln darf, schlaflose Nächte.





Charles Kean als Richard II.

Endlich entscheidet er sich wirklich für das letztere, gepanzert mit der Autorität einer Geschichts- und Literaturleuchte, und er begründet seine Kühnheit auf einer halben Druckseite seines Theaterzettels. Noch holt er nicht, wie der vorbildliche Regisseur, aus der Dichtung die in ihr vibrierenden Stimmungen heraus, sondern er trägt beliebige und häufig unpassende in sie hinein: das »Wintermärchen«, um bei diesem zu bleiben, oder der für historische Praktiken ebenso ungeeignete »Sommernachtstraum« stampft in der Vorahnung Schliemannscher Entdeckungen halbe Griechenstädte aus der Leinwand. Anlaß zur Aufführung des Byronschen »Sardanapal« gibt 1853 nicht zuerst der Wunsch, das Kunstwerk eines Dichters für die Bühne zu gewinnen, sondern die Möglichkeit, Layards Ausgrabungen auf dem Boden des alten Ninive ins Rampenlicht zu rücken. Der beste unfreiwillige Witz dieses Regiearchäologen war wohl der, daß sein Schreinermeister Squenz mit Handwerkszeug frei nach Ausgrabungen von Pompeji hantierte.

Charles Kean hat nur verhältnismäßig wenige Shakespearewerke in seinen Revivals herausgebracht, darunter mit dem begreiflicherweise größten Erfolge die Königsdramen. Neben ihnen füllten unqualifizierbare Schauerstücke (wie ein französischer »Faust«) sein Repertoir. Und unter den elf Shakespeares dieses knappen Jahrzehnts war keiner, den er dem Theater wirklich zu erobern gehabt hätte. Aber doch hat jedes Stück durch ihn wie neu gewirkt. Mit außerordentlichem Spürsinn für theatralische Effekte setzt er das ganze, in das Drama eingebettete Geschehen in Bühnenleben um. Noch nicht zufrieden damit, verändert er epische Partien — Erzählungen von Ereignissen, wie Shakespeare sie öfters gibt, etwa beim Chorus in »Heinrich V.« — in lebende oder wandelnde Bilder. Eine in England zuvor nicht dagewesene Begabung als szenischer Massenbändiger hat Kean auch da zu manchem Exzeß verleitet, über dem man seine epochale Bedeutung für die Regiekunst nicht übersehen darf. Wie klug weiß er die Hauptvorgänge durch Kontrastszenen dem Sinn einzuhämmern! Im »Kaufmann von Venedig« nutzt erst er das tolle Maskentreiben recht als Folie zu Shylocks persönlichem Schicksal aus. Shakespeare ist endgültig nicht mehr Deklamationsobjekt, sondern Schauspiel.

Ungleich mehr Schau als Spiel allerdings. Macready, der doch als Regisseur Keans eigentlicher Lehrmeister gewesen, ward

vor dem, was er damit angerichtet, selber bange. Ihm schien es, »als ob der Text, soviel davon blieb, nur ein fortlaufender Kommentar zu den Schaustellungen wäre, nicht aber das szenische Beiwerk die Erläuterung des Textes«. Und Kean trieb wirklich einen ungeheuerlichen Luxus mit seinen Kostümen und den für jede Inszenierung in großer Zahl benötigten Dekorationen. Diese waren, roh in den Farben, aber äußerst effektsicher und nicht ohne feineren Geschmack im Stofflichen, von guten Perspektivkünstlern (besonders Telbin, der schon unter Macready diente, Grieve, Gordon, Cuthbert und Lloyds) entworfen. Sie gehen durchaus auf die »malerische« Wirkung, das »schöne Bild« aus, im Gegensatz zu den strengen Schöpfungen unseres deutschen Meisters Schinkel, denen sie im einzelnen trotzdem manches abgeguckt haben.

Einen heilsamen Kritiker, der nicht nur negierende Arbeit leistete, erhielt Charles Kean in dem gleichzeitig an einem anderen Ende Londons wirkenden Samuel Phelps. Dieser hatte nach fast 20 jähriger Schauspielertätigkeit 1844 das ordinäre und verwahrloste vorstädtische Schauspielhaus Islingtons, das Sadler's Wells Theater, in eine Klassikerbühne umgewandelt. Mit Mitteln von einer Einfachheit, die einen Kean gelegentlich hätten beschämen können, ging der solide Tragiker und prächtige humorreiche Charakterspieler auf das nämliche Ziel los wie Kean: Shakespeare und seinen geliebten Klassikern wieder ein Heim zu schaffen. Phelps hatte sich nicht bloß erst ein Repertoir, sondern sogar eine Zuhörerschaft zu erziehen. Die sporttollen Rowdies, die bis dahin Pit und Galerie füllten, konnte er als Zuschauer nicht gebrauchen. Nachdem das Geziefer und Getier von Wand und Boden und der Pöbel von den Bänken glücklich vertrieben war, begann er hier seine künstlerische Missionsarbeit, die annähernd zwei Jahrzehnte durchdauerte: so lange, wie kein Direktor seit erdenklichen Zeiten sich an einem Theater hatte halten können. Mit wenigen Ausnahmen gibt Phelps den gesamten Shakespeare, dazu eine vortreffliche Auswahl anderer elisabethinischer Dramatiker, die Komödien des 18. Jahrhunderts und einige Novitäten der ernsthaftesten, zu seiner Zeit für die Bühne schreibenden Dichter, wie Leigh Hunts, des Verfassers der »Legend of Florence«, Talfourds und Brownings, von denen leider in keinem einzigen ein kräftiges Theaterblut gärte.

Es ist unrichtig (auch Sidney Lee hat sich nicht ganz freigemacht von der Auffassung), zu glauben, daß Phelps aus künst-

lerischer Opposition gegen Kean grundsätzlich für die alte Dürftigkeit der Szene eingetreten wäre. Phelps verhält sich nicht ganz so zu Charles Kean wie in Deutschland Laube zu Dingelstedt. Denn abgesehen von der Kultur des Wortes, auf die Phelps als guter Sprecher große Stücke hielt, zeichnete sich seine Regieführung nicht selten durch geradezu moderne szenische Einfälle aus. Zwei seiner Inszenierungsmomente kennen wir bereits aus Fontanes Mitteilung. Der Gedanke, das ganze Elfenspiel des »Sommernachtstraums« hinter Schleiern zu geben (wie man ähnlich z. B. heute die Unrealität des Venusbergs in Wagners »Tannhäuser« in den neuen Mannheimer Entwürfen von Ottomar Starke zum Ausdruck bringt) — dieser Gedanke könnte von Max Reinhardt stammen, der indessen, englischer als dieser Engländer von 1850, den Elfenzauber 1905 in wirklichkeitsgetreustem plastischem Ausbau ins volle Rampenlicht setzte. Auch die Ensembleszenen kamen an Sadler's Wells, dessen Herr ein »Besetzungskünstler« von besonderem Talent gewesen ist, kaum weniger zu ihrem Recht als am Princess's Theatre, ohne so aufdringlich zu wirken wie hier.

So besaß England, dank der Energie eines einzelnen kunstfreudigen Theaterpraktikers, wenigstens einmal in seiner Theatergeschichte eine gesunde Nationalbühne, wenn auch das bescheidene Theaterchen der Nordlondoner Vorstadt, wo man so demokratisch billig zu wirklichem Kunstgenuß kommen konnte, niemals diesen stolzen Namen führen durfte. Der war immer noch den beiden einst privilegierten Theatern vorbehalten, auf welchen sich, in Freiheit dressiert, jetzt Löwen der Wildnis und Ratten Franzlands tummeln durften. Sie hatten dort das Privileg, die Bestien mit zwei und mehr Beinen.

Ein Jahr nach Prinz Friedrichs, des späteren deutschen Kaisers, Vermählung, bei welcher Samuel Phelps die Galavorstellung von »Macbeth« an Her Majesty's Theatre übertragen worden war, gastierte die Truppe von Sadler's Wells in Berlin. Ein Vergleich dieser englischen Bühne mit dem Königlichen Schauspielhaus in Berlin fällt in den allermeisten Punkten damals zuungunsten des letzteren aus. Man weiß hier die viel reicheren Mittel an Geld, Raum und Kräften noch wenig richtig auszunutzen. Daß es neben der Poesie des Wortes auch eine Poesie des Bildes auf der Bühne gab, lernt man erst jetzt recht einsehen. Theodor Fontane, der Jahre hindurch Ge-

legenheit hatte, die zwei so verschiedenen Bühnen Berlins und Londons zu studieren, bekennt, nachdem er alles aufs sorgsamste gewogen und erwogen hat, daß, was Sadler's Wells betrifft, »diese kleine Musterbühne in der Tat über all das verfügte, was unseren Hoftheatern im großen und ganzen fehlt, und (noch wichtiger als das) daß sie denselben negativ überlegen sei durch Nichtbesitz all der großen und kleinen Unausstehlichkeiten, die teils der Affektation entsprießen, teils einem mangelnden Verständnis von dem, worauf es eigentlich ankommt«.

Auch Charles Keans Bestrebungen haben in Deutschland schnell Anklang und Anhang gefunden: trotzdem er nicht, wie Phelps, zu persönlicher Propaganda hier erschienen ist; nur in seiner Jugend hatte Charles Kean einmal, 1833, mit Ellen Tree zusammen in Hamburg gespielt. Die einem einheitlichen Willen unterstellte Bühnengestaltung der Klassiker (oder besonders der Klassiker) mit jeder nur möglichen Sorgfalt der äußeren Inszenierung und mit allen zu Gebote stehenden Hilfsmitteln der Theorie und Praxis war in Deutschland inzwischen zum Kunstprinzip erhoben worden. Franz Dingelstedt, der durch seine Heirat mit der einstigen Covent Garden-Sängerin Jenny Lutzer auch mit dem englischen Theater sozusagen verschwägert war, gedenkt im Programm zu seiner berühmten Zyklusaufführung der Shakespeareschen Königsdramen in Weimar 1863 besonders Charles Keans und Macreadys. Er steht dort wie überhaupt in seiner Regiekunst stark unter dem Einfluß von, wie er sagt, »Englands strebsamen Bühnenvorständen«, wenn er sich später auch (in der Nachschrift zu den gedruckten Bühnenbearbeitungen der Königsdramen) scharf gegen den Inszenierungsstil Charles Keans ausspricht, der Shakespeare mit dem »bunten Kram einer kulturhistorischen Industrieausstellung« behänge. Er übernimmt sogar Regiedetails von Kean, wie die Dingelstedt seinerzeit zu besonderem Ruhme angerechnete Verlegung der Gerichtsszene im »Wintermärchen« in das Amphitheater von Syrakus. Auch teilt Dingelstedt mit Charles Kean bis zu gewissem Grade die Neigung für Tableaus: in »Wallensteins Tod« stellte er am Schlusse eines — »Seni an der Leiche Wallensteins« —, bezeichnenderweise nach Pilotys Gemälde, und er wäre in dieser Richtung wohl noch weiter gegangen, wenn das Publikum und die Kritik nicht allerhand gegen diese Einlagen einzuwenden gehabt hätten.

Von Kean und Dingelstedt gemeinsam hat sich dann Herzog Georg von Meiningen in den die Welt erobernden Klassikeraufführungen seiner Hofbühne anregen lassen. Er und seine Mitarbeiter verfügen über besseren Geschmack als Kean, weniger vielleicht in malerischen als in literarischen Dingen. Immerhin rangiert auch ein Albert Lindner höchstens um der anständigeren Absicht seiner Dichterei, aber nicht um des Resultates willen über einem Keanschen Melodramenlieferanten. Die inszenischen Grundprinzipien der Meininger und der Charles Keanschen Richtung sind einander gleich. Und beide haben Nachfolge und Umbildung in der späteren Entwicklung des Theaters erfahren. Die Arbeit Keans, so kurze Jahre sie bei der Gebundenheit des mit nicht großen privaten Mitteln arbeitenden englischen Künstlers nur dauern konnte, setzt sich unmittelbar fort in der Direktionstätigkeit Henry Irvings und diese wieder in Beerbohm-Trees Inszenierungskunst — und auch die Antipoden dieses Bühnenrealismus verdanken zum mindesten den rein erzieherischen Werten, die in der unendlich aufopferungsvollen Regieleistung eines Charles Kean stecken, nicht wenig. Die Meininger anderseits haben starken Einfluß auf den in Berlin ausgebildeten Bühnennaturalismus der achtziger und neunziger Jahre geübt, aus dem auch Max Reinhardt, der einstige Schauspieler Otto Brahms, hervorgegangen ist. Bei manch einem Drama Shakespeares ist die gegenseitige Befruchtung englischer und deutscher Bühnenkunst von den fünfziger Jahren bis auf unsere Zeit durchzuverfolgen. Mit Charles Kean setzt beispielsweise die Kette jener raffinierten Inszenierungen des »Sommernachtstraums« ein, die dann in Deutschland bei der Meininger Richtung Max Grubes am Königlichen Schauspielhaus in Berlin ihre erste Fortsetzung erfährt, darauf in England im Jahre 1900 bei Beerbohm-Tree an His Majesty's Theatre eine zweite, bis wiederum in Deutschland Max Reinhardt die Kette vorläufig schließt.

Was nun die K o m ö d i e im besonderen betrifft, so beginnt die Wiedergabe des höheren Lustspiels von Shakespeare bis Sheridan seit dem zweiten Jahrzehnt etwa eine künstlerische Spezialität des englischen Theaters zu werden. Während damals auch in der verhältnismäßig bestgespielten Tragödie in den meisten Fällen noch ein guter Darsteller neben schlechten spielte und viel seltener ein guter neben guten, griff hier, wenn auch ihrer stets sicheren

Zugkraft wegen noch nicht viel Umstände um die Dekorationen gemacht wurden, besonders in den vorzüglichen Haymarket-Aufführungen (deren bedeutendsten Künstlern wir im nächsten Kapitel noch begegnen) schon alles ineinander: die Schauspieler sind zu einem Ganzen abgestimmt, es ist nicht nur eine Truppe, sondern ein Ensemble vorhanden.

Die leichtere Komödie, das Unterhaltungsstück mit und ohne Musik, stampfte in den ersten 20 Jahren häufig noch mit dem schweren Schritt des Pathosdramas einher, und die Ausstattung des Schauplatzes war auch da oft noch die Dürftigkeit selber. Erst Madame Vestris schuf gründlicheren Wandel, als sie 1831 das Olympictheater übernahm. Von den früheren Zuständen erzählt ihr Ehe- und Rollenpartner, der jüngere Charles Mathews, sehr launig: »Salons wurden jetzt ausgestattet wie Salons und mit Sorgfalt und Geschmack möbliert. Zwei Stühle deuteten nicht mehr länger an, daß zwei Leute sich setzen würden, während die Entfernung dieser selben zwei Stühle bedeutete, daß eben diese zwei Leute sich nicht setzen würden. Ein rotweinfarbener Rock, ein lachsfarbenes Beinkleid mit breitem schwarzem Streifen, ein himmelblaues Halstuch und das Augenglas mit dem nelkenfarbenen Band bezeichneten nicht länger mehr den light comedy gentleman.« Das entscheidende Wort haben dann auf dem Gebiete der Komödieninszenierung seit den sechziger Jahren die Bancrofts gesprochen, mit deren Salonregie auf alle Dauer jeder Ungeschmack aus der heiteren Darstellung der guten englischen Bühnen verschwindet. Sie geben jedem Bilde im modernen Stück — sei es ein Klubraum oder eine Kleinbürgerstube oder ein Adelspalast — so gut wie jeder Szene bei Sheridan die Milieustimmung, die sie verlangen, und ergänzen damit dann im Lustspiel die Arbeit, die Charles Kean für das große klassische Drama so radikal geleistet hatte.

Von der Gleichgültigkeit gegen eine sinngemäße Ausgestaltung der Szene, die den Anfang des 19. Jahrhunderts unrühmlich auszeichnet, gibt uns die Sorglosigkeit gegenüber den Fragen des Kostüms vielleicht den deutlichsten Begriff. Noch John Kembles unmittelbare Vorgänger, Garrick und die Siddons, hatten in jüngeren Jahren ihren Shakespeare im Gewand ihrer eigenen Tage gespielt. Als Hamlet und Macbeth erscheint Garrick auf den Kupfern seiner Zeit mit der gepuderten Zopffrisur, als

Lear trug er ein aus zeitmodischen und altmodischen Bestandteilen seltsam zusammengewürfeltes Übergangsgewand, einen Hermelinüberwurf über Schoßweste und Manschettenhemd, als Richard III. endlich dann auf Hogarths Bild ein einigermaßen historisch empfundenes Kostüm. Ähnlich spielt Mrs. Siddons die Lady Macbeth im Reifrock, während sie in den späteren Jahren ihres Lebens dann mehr mit der neuen Zeit geht. Im Grunde variiert sie aber doch immer nur mehr oder weniger frei das Empirekostüm ihrer Zeit, das mit seiner kurzen Taille für ihre starke Figur besonders ungeeignet war. In tragischen Rollen trug sie meistens Schwarz — einen Sammet- oder Satinstoff —, und selten verzichtete sie auf einen Schleier von der gleichen Farbe. Einmal ließ sie sich schon — es war für Imogen — von einem Maler eigens ein Kostüm entwerfen. Die schöne Mrs. Crouch trug zur nämlichen Zeit als Hexe in »Macbeth« noch mit größter Selbstverständlichkeit einen Phantasiehut und gepudertes Haar und war »eingewickelt« nach Dr. Dorans Bericht in »a cloud of point lace and fine linen«.

Einiges Interesse an einer, wenn auch nicht korrekten, so doch nicht zu schäbigen Gewandung besaß das Publikum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immerhin schon. Bereits der Vater der Kembles verspricht bei seiner Einstudierung eines »Karl I.« 1767, was der arme Teufel gewiß nicht halten konnte: »The characters to be dressed in ancient habits, according to the fashion of these times«. Und wie man an Mrs. Siddons häufig die Sorgfalt — weniger die Schönheit — des Anzugs rühmt, so lobt 1796 eine Chronik nach dem ersten Auftreten des jungen Munden seine Fähigkeit, sich nach der Rolle zu kleiden. Ungenauigkeiten nehmen natürlich noch lange kein Ende; es störte keinen, daß die Geistlichkeit in »Heinrich VIII.« etwa zur nämlichen Zeit die protestantische Episkopaltracht aus Karls II. Zeit trug.

John Kemble sieht man als Hamlet in seiner Jugend gleichfalls noch mit gepudertem Haar und in moderner Hoftracht von reichem schwarzem Sammet mit dem Hosenbandorden. Wie es einen Allbodenbelag für die Tragödie gab, so schien zu dessen Zeit auch noch — man wird dabei fast an die Phantasiegewänder der französischen Zeit vor Talma gemahnt — etwas wie ein Universalkostüm zu existieren. Burgsdorff erwähnt 1800 für Stücke, »wo das Kostüm freigelassen ist, eine hübsche Art von Spanischem oder überhaupt altem«, das er genau beschreibt.

Auch für die Hosenrollenkleidung konstatiert er einen sich ähnlich bleibenden »phantastischen Frack, sehr weggeschnitten, sehr kurz, schmale Taille, hinten alle Nähte mit schmalen Tressen, Puffen auf dem Oberarm, kleine Halskragen«. Noch annähernd 20 Jahre später verwendet man nach Tieck bei den verschiedensten Gelegenheiten ein gelbes Husarenwams mit gleichfarbigen gestickten Beinkleidern; es ward von Cassio in »Othello«, von Percy in »Heinrich V.« und von Posthumus in »Cymbeline« an Covent Garden unter John Kembles Direktion ohne Unterschied getragen — also im historischen, im romantischen und im halbhistorischen Drama. Die komische Kopfbedeckung der Highlandersoldaten, die John Kemble sich als Macbeth aufstülpt, gewöhnt ihm erst Walter Scotts Spott ab. Edmund Kean als Macbeth erschien in der grotesken schottischen Tracht mit der kleinen Mütze — ein Kostüm, das er in den Szenen nach dem Mord mit einem sehr bürgerlichen modernen Schlafrock vertauschte, welchem wir ergötzlicherweise (war das ebenfalls Tradition ?) auch bei dem sonst sehr geschmackvollen Macready später noch wiederbegegnen. Selbst gröbere Verstöße gegen historische Regeln, wie das Weglassen des Mantels in Renaissancestraßenszenen, kommen im Anfang des Jahrhunderts noch an den besten Bühnen vor.

Auf einem wesentlich anderen Standpunkt als John steht auch hier Charles Kemble. Zwar sind die Kostüme bei ihm auch manchmal noch, wie Grillparzer bemerkt, ohne individuelle Wahrheit, aber er faßt doch schon, wie wir wissen, den Gedanken, Shakespeare geschichtlich zu kostümieren, und beginnt, klug wie er ist, nicht mit einer Römertragödie, sondern mit einem Königsdrama, dessen Tracht seinen Landsleuten aus Museen und Geschichtsbüchern nicht ganz so fremd ist. Charles Kemble wird dabei, im Gegensatz zu dem mit Kenntnissen kaum allzusehr beschwerten Kostümier seines Bruders, einem Franzosen namens Capon, vortrefflich beraten von Robert Planché, dem Parodiendichter, der seines Hauptzeichens ein archäologisch gründlich geschulter Beamter des Heralds Office war. Als Karl II. wirkt Charles Kemble in einem Drama jener Zeit selber wie seine Mitspieler so echt im Bilde, als ob sie alle aus einem alten Gemälde herausgeschnitten wären. Nur in der kostümlichen Behandlung fremdländischer Gestalten weiß er noch wenig Bescheid. In einem Stück aus Friedrichs des Großen Zeit erscheint der alte Zieten mit der hohen Grenadiermütze und Seydlitz mit Locken à la

Murat. Diese Unkenntnis gegenüber fremder Tracht ist heute auf der englischen Bühne noch nicht überwunden. Man wird nie einem korrekt gekleideten deutschen Studenten oder Offizier dort begegnen. Aber macht nicht ein so einfaches Ding wie das Spitzenhäubchen der englischen house-maid auch unseren deutschen Garderobechefs des 20. Jahrhunderts sogar noch zu schaffen? Und charakterisiert — um vom Kleid zur Geste zu kommen — nicht auch der originellste Schauspieler in Deutschland noch jeden Engländer im Salon mit Vorliebe damit, daß er den ganzen Abend lang die Hände nicht aus den Taschen nimmt — gar nicht zu reden davon, daß die Barttracht des älteren Englishman von ehegestern mit den Kotelettewülsten und die ominöse karierte Hose keineswegs nur auf kleinen Provinzbühnen ein unsterbliches Dasein fristen.

Welcher Wandel von der extremen Sorglosigkeit des älteren Kemble, der sich noch weigert, sich im Römerdrama römisch zu kleiden, um nicht als ein »antiquarian« zu gelten, zu der gleich extremen Gewissenhaftigkeit des jüngeren Kean, der sich von seinem Dekorationsmaler jede Gürtelschnalle, jedes Ordensband und jede Hutschnur erst in der Skizze vorlegen läßt, ehe ihre Ausführung genehmigt wird! Seit Charles Keans Eifer und Übereifer um eine unter allen Umständen richtige, wenn ästhetisch oft auch unschöne oder gar lächerliche Kleidung ist in England allgemein der Sinn geweckt für die sorgfältige Behandlung des Kostüms, die einen der ausgezeichnetsten Vorzüge seines gegenwärtigen Theaters bildet. Etwa seit der Mitte des Jahrhunderts gab es zwei ganz verschiedene Richtungen im Kostümwesen. Die Hauptvertreter der einen Seite, welche die unbedingte Treue vertrat, waren als Kostümchefs Planché und sein Nachfolger Alfred Thompson (der Berater der Bancrofts) und als Schauspieler Charles Kean. Planché selber stellte die klare Forderung: Alles oder nichts. Shakespeare mag im Evening Dress noch wirken. Wird er aber im Kostüm gespielt, dann muß jedes mögliche Mittel aufgeboten werden, jenes echt und geschmackvoll zu gestalten. Die Unvollkommenheit unserer Kenntnisse der früheren Kleidung darf uns nicht abschrecken. Lieber etwas nur Halbrichtiges als etwas bewußt Falsches dem Publikum vorsetzen, fährt Planché fort, denn die Bühne solle in erster Linie erziehen: ein Grundsatz, nach welchem er selber als Autor zeitlebens am wenigsten gehandelt hat. Anders als dieser Kostümberater des jüngeren Kemble drückt sich Percy Fitzgerald, der Biograph der Kembles, einmal

aus. Er neigt dem vom älteren Kemble instinktiv und aus Lässigkeit, von Phelps und anderen bewußt vertretenen Prinzip der Andeutung zu. Nach ihm ist der Ausstattung und Gewandung nur soweit Bedeutung zuzumessen, als beide nicht diskordant zum Inhalt sein dürfen.

Ein Jahrzehnt etwa nach Charles Kean tut Mrs. Bancroft in den sechziger Jahren noch den letzten, in der Kostümfrage notwendigen Schritt auch für die Komödie, der zugleich einer der wichtigsten sozialen des modernen englischen Theaters wird. Sie stellt ihren Mitgliedern die Kleidung und findet mit dieser Bestimmung im Laufe der Jahre so allgemeine Nachahmung, daß sie fast ungeschriebenes Gesetz in England geworden ist. Von jetzt ab werden zur Bekleidung des Personals die ersten Kostümschneider von London und Paris, wie Mr. Hiley, Worth und Doucet, aufgeboten. Vereinzelt war das natürlich auch früher schon der Fall, aber damals doch fast nur für die ersten Größen des Ensembles. Schon die Vestris trieb einen gewaltigen Toilettenluxus. Es kam ihr nicht darauf an, in einer Laune einen indischen Shawl im Wert von vielen Tausenden zu zerreißen, aber niemals wäre sie dazu zu bewegen gewesen, der Charakteristik ihrer Rolle im geringsten nachzugeben: auch die Bauernmägde hat sie nie anders als in seidenen Strümpfen und in Lackschuhen gespielt. Ihr Gatte, der jüngere Mathews, sowie Sothern gehörten auf und außerhalb der Bühne zu den bestangezogenen Männern des Jahrhunderts. Daß eine ganze Vorstellung Aufsehen durch die vornehme Art, wie die Darsteller gekleidet waren, erregte, hört man auch damals schon. Die Première von Bulwers »Money«, für welche der Graf D'Orsey, das Geschmacksbarometer jener Zeit, die Kostüme entwarf und dessen Privatschneider sie schnitt, war aber gewiß eine Ausnahme. Die usuelle Kostümlieferung der modernen Kleider durch den Direktor hatte natürlich auch für den Regisseur ihre Vorzüge, da er damit auf ihre Gestaltung einigen Einfluß üben konnte. Denn so sehr wird der Segen kaum in sein Gegenteil umgeschlagen haben als gelegentlich einmal an der Italienischen Oper. Da war nämlich, wie eine Anekdote erzählt, eine miserable Sängerin nur deswegen engagiert worden, weil ihr die überaus kostbaren Kostüme ihrer durchgebrannten Vorgängerin wie angegossen saßen.

5. Kapitel.

Die Schauspielkunst.

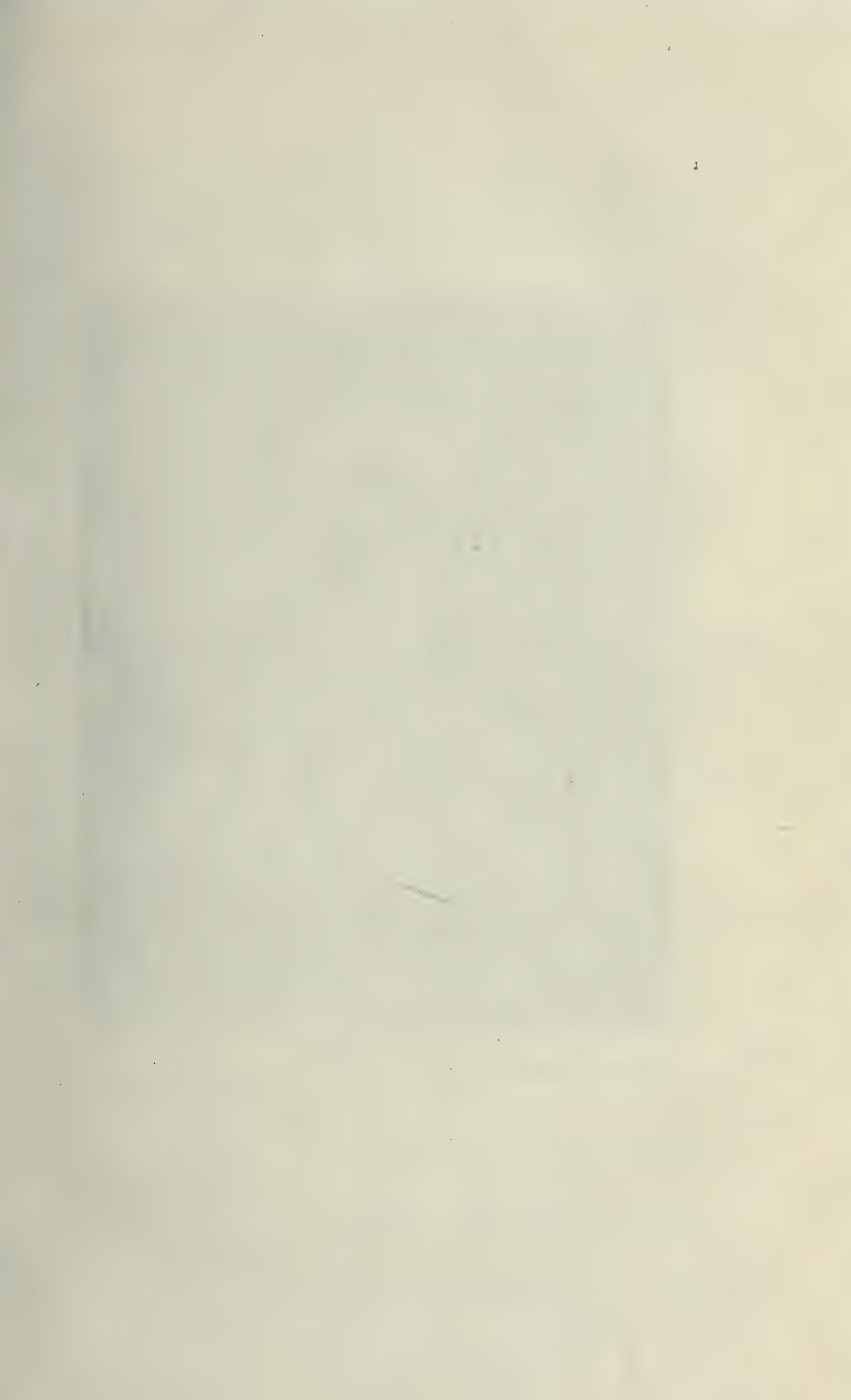
Von den großen Schauspielern, die am Ausgang des 18. Jahrhunderts Englands dramatischen Kronschatz behüten, ragen nur zwei als letzte Säulen noch in das aufgehende 19. Jahrhundert hinein: ein Geschwisterpaar aus der Familie des armen Wanderkomödianten Roger Kemble, eines strolling player, wie Hogarths Hand sie festgehalten, zwei aus einem Volldutzend zum Leben und fast einem Halbdutzend zur Kunst geborener Kinder, John Philip und die fünf Jahre ältere Sarah Betty oder, wie man sie in der Geschichte kennt, Mrs. Siddons, John Reynolds', ganz Englands tragische Muse.

Die Siddons, die Frau eines wenig begabten Mimen aus ihres Vaters Truppe, die von Garrick kurz vor seinem eigenen Rücktritt 1782 in der Rolle der Porzia als 20 jährige ungenannte »young lady« auf die Londoner Bühne geführt worden war, hatte sich mit ihrem Bruder 1802 schon von Drury Lane zurückgezogen. Zehn Jahre darauf ging sie ganz von der Bühne ab. Ihr äußeres Vorbild, leider nicht ihre Seele, lebt noch in ihrer Nachahmung weiter für ein halbes, ein ganzes Jahrhundert. Noch gibt es lange keine Lady Macbeth, die von ihrer Auffassung, ihren Tönen, ihren Bewegungen abzuweichen wagt. Für alle Folgezeit bleibt die Lady vom ersten Augenblicke ab die tatentschlossene Furie, die mit dem dröhnenden Schritt der Heroine auf die Bühne stürzt. Alles an ihr war Größe, Gewalt, Tragik — alles eine Steigerung ins Riesenhafte, wie Shakespeares großes Drama sie fordert und die in England nur wenige Männer und noch keine Frau vorher so besaßen; es war ein intuitiv-naives Gestalten — naturgegebene, nicht fleißerkämpfte Eigenschaften eines schauspielerischen

Genies, dem niemand zu widerstehen vermochte. »She is an actress, who has never had an equal, and will never have a superior,« sagt ihr Kollege Henderson von ihr, und selbst ein Byron, der Feind aller Komödie (wenn sie andere spielten), lag auf den Knien vor der Kunst dieser Frau, die als einzige mit Garrick die höchste Höhe der englischen Schauspielkunst siegreich gewonnen hat. Auch der schon früher erwähnte Wilhelm von Burgsdorff wird von ihrer Fähigkeit, die »hohe menschliche und weibliche Würde so auszudrücken«, mit der Zeit begeistert. Nur eines beeinträchtigt dem märkischen Großgrundbesitzer (man ist bei diesem Intimus der Rahel darüber einigermaßen überrascht) die Harmonie des Eindrucks: »Ihr jüdischer Schnitt von Gesicht, die gebogene Nase (aller Kembles) läßt sie nie echt idealistisch erscheinen.«

Wieder und wieder hat man nach dieser großen Zeit, besonders in Deutschland, versucht, die französische Schauspielkunst gegen die englische auszuspielen und jene — wie man es auch bei ihrem Vergleich mit der deutschen in den ersten 50 Jahren noch des häufigen machte — als die unbedingt überlegene hinzustellen. Da hören wir mit gedoppeltem Interesse, zu welchem Schluß gerade im Anfang des ersten Jahrzehnts ein deutscher Dichter kommt, der Frankreich und England bereiste und beider Länder Künste ohne Voreingenommenheit unmittelbar nacheinander auf sich hat wirken lassen. Achim von Arnim war 1803 mit seinem Bruder auf dem Rückweg von Italien nach Paris gekommen. Das Theater mit dem »künstlichen Pumpwerk rührender Töne« stößt ihn, wie er nachher in den einfallreichen, wirren »Erzählungen von Schauspielen« in Schlegels Europa und in Briefen an Brentano erzählt, in Paris nicht wenig ab. »Das halte ein gesunder Sinn aus, mit Kuhleder beschlagen.« Von Paris aus geht die Reise des unbefriedigten Kunstsuchers nach London weiter. Wieder schickt er Freund Clemens getreulichen Bericht seiner Eindrücke. »Du wirst mich billig über den Zustand der Künste hier abhören . . . Das Trauerspiel wird immer noch in hoher Vollkommenheit gespielt, sie haben einen ungeheuren Reichtum an Deklamation, besonders wissen sie das scheinbar Komische im Shakespeare ganz tragisch zu behandeln, dahingegen sie beim Ernsthaften viel eher komische Gebärden machen.«

Ist nun der Darstellungsstil der einen, den Arnim lobt, von dem der anderen, den er verwirft, nach den Tagen der Siddons





Sarah Siddons
(nach dem Gemälde von Sir Thomas Lawrence, gestochen von C. Turner).

im Grunde genommen noch in sehr wesentlichen Dingen verschieden? Es besteht kein Zweifel, daß er es volle zwei Jahrhunderte hindurch gewesen war. »Wahr, einfach, von Laune und Ironie mehr oder minder gefärbt und durchdrungen,« so war in Tiecks Worten das »rasche, lebendige, ganz naturgemäße Spiel, dieser richtige und einfache Vortrag, der gerade nur dadurch alle Nuancen zuläßt und möglich macht«, gewesen, welcher Shakespeare und der großen Elisabethiner Tragik hatte erschöpfen können, die Darstellung der Burbadge und Allen.

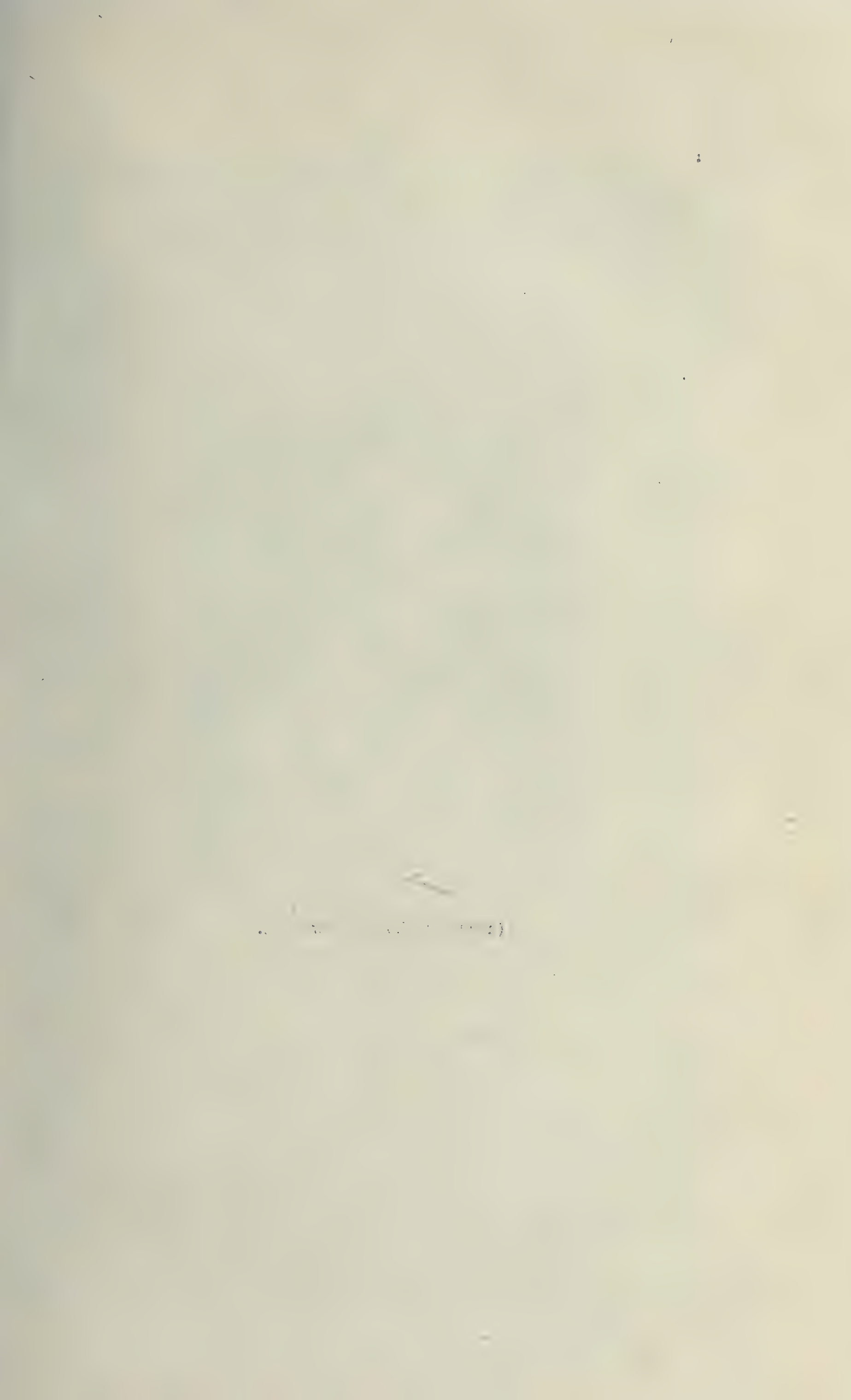
Noch zwischen den Erneuerern der französischen und der englischen Schauspielkunst, zwischen Talma und Garrick, sind die inneren Berührungspunkte sehr gering. Die französische Kunst blieb auch dann noch das naturentfernte Unterhaltungsspiel einer den Ausdruck des Gegenwartsempfindens als indiskret und brutal ablehnenden Gesellschaftsschicht, als das Theater aufgehört hatte, ausschließliche Hofergötzung zu sein. Man muß nur das als Tadel gedachte und darum gewiß wahre Wort von Garricks Rivalen Macklin sich ins Gedächtnis rufen: »He huddled all passions into strut ant quickness; bustle was his favourite, all was bustle, bustle, bustle,« um zu wissen, wie weit das sturzbachähnliche Ungestüm Garricks und die Würde der Talma-Schule auseinandergingen.

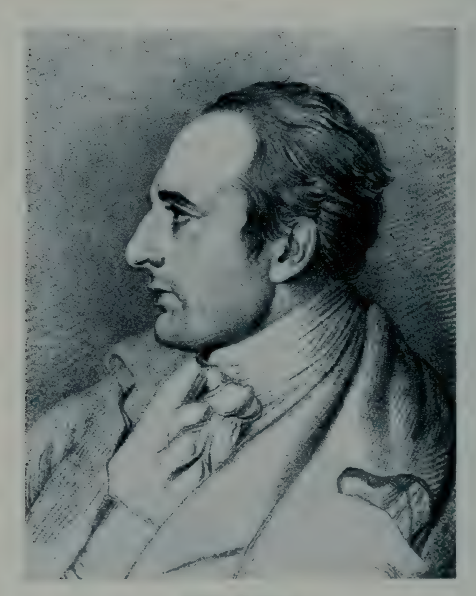
Es blieb nicht so. Garrick selbst, der Unakademischste aller englischen Schauspieler, war auch der Ungeeignetste, um Schule zu machen. Cooke, der früh Vertrunkene und Versunkene, wäre vielleicht imstande gewesen, da fortzufahren, wo Garricks Grenze stand, die dieser selber, allmächtig und allverehrt, sich manchmal schon zu weit gesteckt hatte. So aber mußte der unzuverlässige Cooke, dessen ungeregeltes Privatleben allein schon genügte, daß er seinen Zuschauern mit der Zeit peinlich wurde, das Feld ziemlich früh dem ihn begönnernden John Philip Kemble lassen. Mit diesem, der übrigens ein Jesuitenzögling ist wie mancher deutsche Kollege damals, kommt eine andere schauspielerische Richtung zur Herrschaft, eine pathetische Schule, die ihre Verwandtschaft mit der französischen nicht mehr verleugnen kann.

Ein breiter und langsamer, in der begleitenden Geste sparsamer, von häufigen Intervallen unterbrochener Vortrag greift Platz, der voller Melodie, ja eben durch zu viel Musik sogar ermüdend ist und vollends gegen das Gefühl geht, wenn er etwa

am Satzende mit Vorliebe in der Höhe schließt, eine verstandesmäßige und verständige rhetorische Feilarbeit, die auf weite Strecken hin oft jede Silbe schmetternd betont und gerne nach jedem wichtigen Satz selbst die Applauspause einhält. Kleine Szenen, feine Stellen unterschlägt dieser Vortrag durch Striche, oder er schiebt sie durch indifferentes Spiel beiseite, um auf die Hauptmomente hinzuarbeiten: auf die bedeutenden Monologe, die großen Reden, die entscheidenden Auftritte. Dies war in seiner bewußten, fantasieschwachen Unnatur der eigenste Stil John Kembles und blieb nach ihm der Stil von weniger fähigen, weniger intelligenten, weniger fleißigen Durchschnittsschauspielern. »Das langsame, einem Gebelle ähnliche Perorieren der mittelmäßigen Schauspieler,« so schreibt Johanna Schopenhauer, »wird erst lächerlich, dann unerträglich.«

Schon die Art, wie Kemble sich seine Rollen einzuprägen suchte, hatte etwas Unkünstlerisch-Schulmeisterliches an sich. Hamlet soll er dreißigmal abgeschrieben haben, um auf diesem seltsamen, an die »Strafarbeit« der Kinderschulen erinnernden Wege immer neue Schönheiten sich enthüllen zu lassen. Darin lag die fundamentale Verschiedenheit im Spiele der Mrs. Siddons und ihres Bruders: John mangelte die Fantasie und das Temperament seiner Schwester, Defekte, die er durch die nie absetzende Arbeit des Verstandes (und scheinbar auch der Finger) auszufüllen suchte. Sarah Siddons selber sagte von John Kemble: »Mein Bruder John kann beim stärksten Ausbruch des Gefühls noch bedacht sein, daß der Mantel sich ihm nicht verschiebt; mir schwindet jeder Gedanke daran im Sturm der Leidenschaft.« Mit einem etwas oberflächlichen Urteil der Zeit war sein Wesen auf Kunst, das Garricks auf Natur gegründet. Southey faßt die guten Seiten seiner Art so zusammen: »Man verliert kein Wort von dem, was er sagt; seine ganze Seele liegt in seinem Mienenspiele; keine übertriebenen Gebärden, kein Geschrei; sein Schweigen ist sprechend und seine Unbeweglichkeit tätig; die Reinheit seiner Aussprache rührt von der tiefen Kenntnis seiner Muttersprache her.« Er muß ein vortrefflicher Wolsey gewesen sein, in vielem Betracht für die englische Auffassung auch der gute Hamlet, als welchen ihn seine Zeit verehrt. Aber auch Zeitgenossen haben ihn schon in anderem Licht gesehen. Hazlitt spottete über den Mann mit der »foggy throat«: »He is in fact as shy of committing himself with nature as a maid is of committing herself with her lover«;





John Kemble
(nach Sir Thomas Lawrence).

und Walter Scott fand witzig, »he shows too much of his machinery«. Tieck hat ihn erst im Jahre seines Abschieds spielen sehen, den starkknochigen Menschen mit dem scharfen Kinn und dem ausdrucksvollen Antlitz, damals, als der betagte, von reichlichem Opiumgenuß vor der Zeit geschwächte Mann, dessen Organ brüchig geworden und zu allem Überfluß schon von einem asthmatischen Husten geplagt war, längst voll der schlimmsten Manirismen steckte. So liebt es Kemble, an Kraftstellen urplötzlich das Tempo zu wechseln und die Stimme um eine Oktave in die Höhe zu schnellen. Sein bye-play ward immer gesuchter. Seine einst so gepriesene Aussprache war schließlich so kokett, daß Leigh Hunt ein ganzes Lexikon seiner mispronounciations zusammenstellen konnte. Kemble sagte nicht mehr Rome, sondern Room, nicht mehr virgin, sondern vargen, nicht mehr beard, sondern bird, nicht mehr odious, sondern ojus. Im Grunde war Kemble von je mehr Deklamator als Darsteller. Seine Zeitgenossen werden nicht müde, als Fazit seiner Kunst seine »Majestät« und »Würde« zu rühmen. Diese beiden Worte und ihre Synonyme kehren auch noch in jener endlos langen Abschiedsode immer wieder, die Thomas Campbell, der Autor der »Pleasures of Hope«, ihm bei seinem Farewell dinner widmete.

Es war Kembles Grundirrtum gewesen zu glauben, daß in der Schauspielkunst, im Tragischen wie im Komischen, der Schauspieler mit Sorgfalt und Studium alles erreichen könne, wie er Walter Scott gegenüber einmal behauptet hat. So vertrieb er zwar die Dilettanten und die Pfuscher, die sich so lange auf der englischen Bühne breitgemacht hatten, aber umgekehrt zog er damit die fast noch schlimmere Sorte der alles kühl sich erarbeitenden Verstandesspieler groß, die selbst heute in England längst noch nicht ausgestorben ist.

Nur einer seiner Schüler überragte damals das Mittelmaß: Charles Young, ein Londoner Arztsohn, der mit künstlerischen Mitteln reicher begabt war als mit Talenten. Mit seiner gutbürgerlichen Art ist er nachher ein mächtiger Rivale Edmund Keans geworden, der ihn zeitlebens nicht wenig um sein »verdammtes« musikalisches Organ beneidete.

Aus der psychologischen Schauspielkunst war die pathetische geworden. Im letzten Grund entsprang dieser veränderte Stil wohl den veränderten Bühnenverhältnissen. Die großen Häuser, früher eine Ausnahme, werden jetzt zur Regel. Nur mit

groben Steigerungen, großen Gesten, übertreibendem Mienenspiel, starken Wortakzentuierungen vermögen die Schauspieler, die sich wie Zwerge auf der Szene ausnehmen, sich noch Gehör und Wirkung zu verschaffen. Unversehens kam man fast wieder zurück zu dem »Chant« eines Quin, welchem Garrick doch erst den Garaus gemacht hatte. Identifiziert darf der Kemblestil, wo er in seiner Reinheit erscheint, indessen nicht mit jenem werden. Im ganzen durchaus unrealistisch, verschmäht er im einzelnen — eben darin glaubt man Garricks Macht noch zu spüren — selbst naturalistische Elemente nicht. »Der wütendste Ausdruck des Leidens, alle Verzerrungen des Wahnsinns, konvulsivisches Zucken des Sterbenden, nichts wird« — schreibt Johanna Schopenhauer — »dem Publikum erlassen«. Zweifellos besteht damals also eine Diskrepanz in der tragischen Schauspielkunst zwischen Wort und Mimik. Jener sozusagen gelegentliche Naturalismus taucht nur im höchsten Affekt und an den Wendepunkten der Tragödie auf. Einer seiner Meister war der uns als Theaterleiter schon bekannte Virtuos Elliston, der sich zu Kean verhielt wie auf der modernen deutschen Bühne etwa Ferdinand Bonn (dem ähnlich Elliston zufällig sogar auch die Geige und die Rösser nebenher traktierte) zu Adalbert Matkowsky. Das liebste Mittel dieses Momentnaturalismus ist der mark- und seelerschütternde, keineswegs mehr die Schönheitslinie innehaltende Schrei des physischen und psychischen Schmerzes.

Keine Persönlichkeit des englischen Theaters hat gerade dieses Mittel künstlerischer gemeistert als diejenige, zu deren Preis sich Kontinentale und Briten wie bei keinem anderen Bühnenkünstler mehr vereinigt haben und die selber keine Engländerin war, sondern Irin: Miss O'Neill. Von einer kleinen Provinzschmiere des Heimatlandes hatte die Tochter eines armen Schauspieldirektors sich bis zu einem untergeordneten Engagement an einer Bühne in Dublin durchgehauen. Da konnte sie wenigstens in der Hauptstadt weiterhungern, wo die Gage noch immer kaum für ihr bedürfnisloses Leben und noch viel weniger für die drei Geschwister reichen wollte, die sie mitzuversorgen hatte. In ihrem grauen Anfängerdasein ist sie, das kaum erwachsene, unterernährte, blutarme Mädel, das abends, vom Spielen müde, noch Strümpfe stopfen, Kleiderfähnchen herrichten und Rollen studieren muß, ein Abbild der in festem Vertrauen zum eigenen Können sich mühsam emporringenden jungen Schau-

spielerin. Nachher strahlte ihr, wo sie dank dem zufälligen Eigensinn einer Kollegin, die eine Rolle zurückweist — der Miss Walstein — und durch den kaum weniger zufälligen Besuch eines Londoner Direktors endlich zu Rollen und bald danach schon zum Ruhme kommt, als einer einzigen aus jenen Dutzenden das Glück. Ihre Kunst, »die unnachahmliche, vielleicht nie erreichte, gewiß nie übertroffene«, sagt Pückler-Muskau, war im höchsten Sinne kosmopolitisch. »Hier sprach nur Menschengeist und -seele zu dem unsrigen, Nationalität, Zeit und Äußeres verschwanden dem Gemüt in einer alles mit fortreißenden Entzückung.« Sie blieb der Natur viel näher als Mrs. Siddons — um so vieles vielleicht, als der Ire ihr im Vergleich zum Engländer oft näher sein mag —, sie allein konnte wagen, jener in einer ihrer gefeiertsten Darstellungen zu begegnen, als Belvedeira in Otways »Venice Preserved«. Sie ging bis an die äußersten Grenzen des Darstellungsmöglichen. Ihr Aufjubeln und Verzweiflungslachen, die krampfhaften Verzerrungen in dem Moment, wo ihr zu spät der Geliebte naht (in einem schlechten Stück, dem »Apostaten« von Shiel), ihre Wahnsinns- und Sterbeszene im »Geretteten Venedig« gehörten dahin. Diese letztere, bekennt Pückler-Muskau, der kein blasser Schwärmer war, »hatte eine so schaudervolle physische Wahrheit, daß der Anblick kaum zu ertragen war, und doch blieb es immer nur der Seelenschmerz, durch den körperlichen aufs höchste veranschaulicht, der so mächtig, ja vernichtend auf die Zuschauer wirkte«. Schon darin unterschied die O'Neill sich sehr wesentlich vor den meisten englischen Schauspielerinnen, die damals und später zu Namen kamen, daß sie kaum schön zu nennen war und äußerlich nicht mehr mitbrachte als die wunderbare, in allen Lagen vollkommen beherrschte Stimme vom »reinen und klagenden weiblichen Ton«. Vielleicht als die einzige unter den großen englischen Genossinnen des Jahrhunderts ist sie frei geblieben von Manier — mag sein nur deshalb, weil sie, klug für sich, schmerzlich für die anderen, jung von der Bühne abging, übertrat vom Adel der Kunst zum Adel der Geburt. Und als einzige auch hat sie in diesem Jahrhundert (Edmund Kean, den Extremen, nicht abgerechnet) die widersprechenden Elemente des neueren englischen Darstellungsstils zur Einheit zu verschmelzen vermocht.

Einer noch hätte außer der O'Neill auf die Dauer vielleicht Kembles Allmacht auf der Bühne erschüttern können, der schon

erwähnte George Frederick Cooke, welcher dem Theater Londons nur für etwa zehn Jahre angehörte und dann in Amerika nach kurzem Triumphe untergegangen ist, der Vorläufer des großen Kean, mit dem er nicht mehr zusammen hat spielen können. Er war einer der haltlosesten Menschen, deren Bild uns die Theatergeschichte bewahrt hat, in allem und jedem der Gegensatz zum würdigen John Kemble. Der Biograph Charles Keans sagt von Cooke im Vergleich zu Kemble: »It was fiery impulsive energy, opposed to dignified collectedness; quick, impassioned utterance, instead of regulated intonation; epigrammatic terseness and pungency, in place of lofty eloquence; rapid motion and gesticulation, rather than studied attitudes of lengthened pauses. Deficient in artificial refinement, he sought to be natural.«

Annähernd zwei Jahrzehnte später als sein Bruder John trat Charles Kemble ins Leben, auf die Bühne, von der Bühne. Zu dessen Zeit hat sein Ruhm ihn verdunkelt, wie nach dessen Abgang sein Nachruhm ihn mitbestrahlt hat. In ernsten Rollen weiß Charles dem, was der Bruder schuf, nichts anzufügen, in heiteren läuft er ihm den Rang ab. Bis ins späte Alter bewahrt er, der klugerweise John nie nachzuahmen versuchte, sich einen Ausdruck von »intelligent innocence«. Macready nannte ihn »a first-rate actor in second-rate parts«. Die Zeit seiner Direktion von Covent Garden war nicht nur wegen seiner persönlichen Unterordnung als Schauspieler künstlerisch die fruchtbarste unter vielen. Auch dem Repertoir gab er neue Impulse. Vielseitig gebildet und musikalisch interessiert, versuchte er, auch das unentbehrliche Feenstück, die Ballettoper, auf ein höheres Niveau zu heben. Webers »Oberon«, den er veranlaßte, ist eine Frucht dieses Bestrebens. So wurde einer der wenigst eigenartigen Schauspieler einer der klügsten Förderer des englischen Theaters und gegen das Ende seiner Tage, nach seinem Abgang von der Bühne, taub (oder fast so) geworden im Leben, aber nicht für die Kunst, als eine Art Zensurrat noch einer seiner freundlichsten Berater.

Noch als John Kembles kühle Könnerkunst im Zenit stand, erwuchs ihr in ihrer eigentlichen Domäne, der großen Tragödie, ein ernster Gegner, der das Wichtigste besaß, was ihm abging: die Unmittelbarkeit. Edmund Kean, der Sohn des Schneiders Aaron Kean (es mag auch ein Baumeister

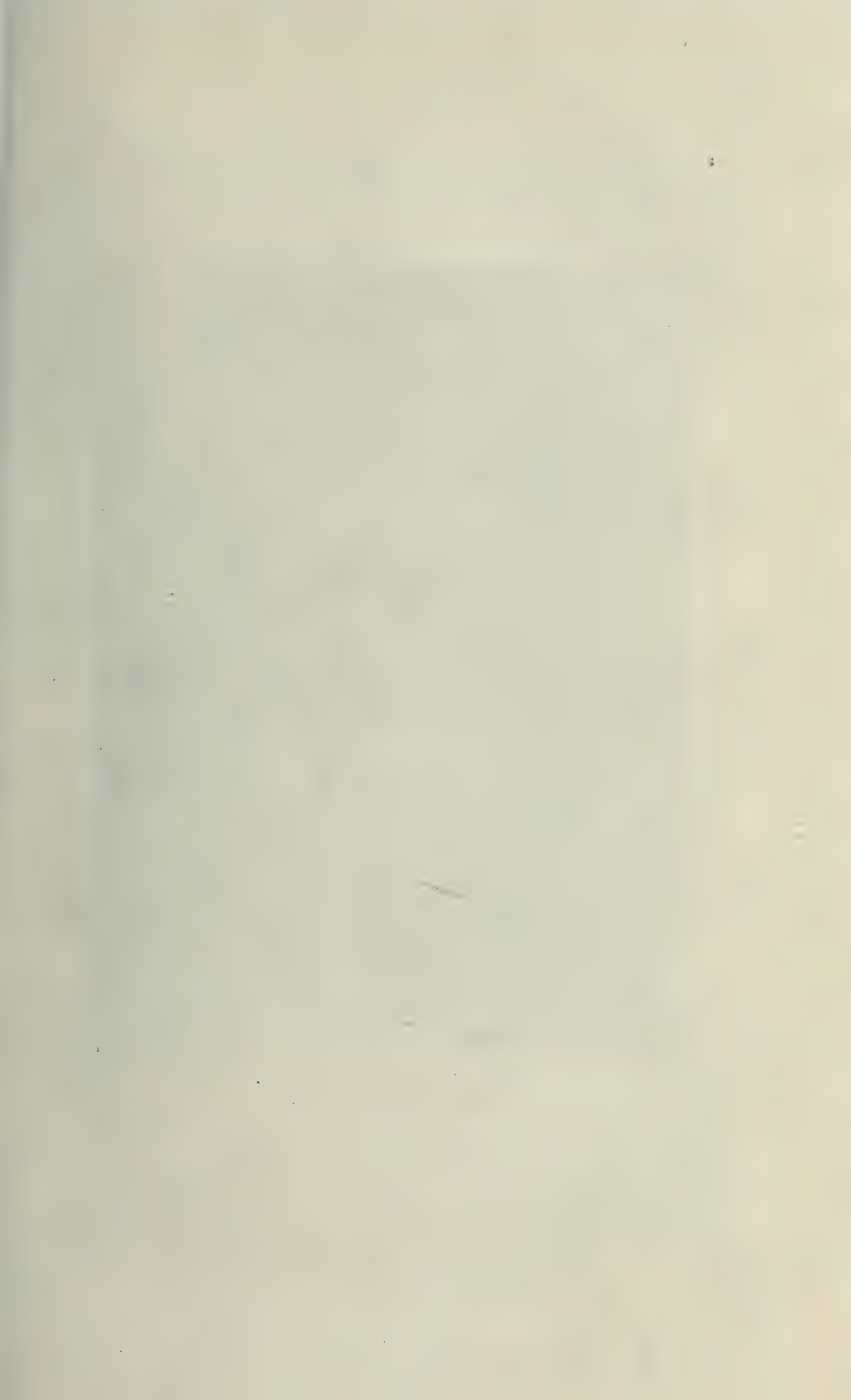
des Vornamens Edmund gewesen sein) aus einem Eintagsbunde mit einer leichtsinnigen Frau, durchtoste einen seltsamen Lebenslauf in auf- und absteigender Linie. Von der Mutter als Wunderkind mißbraucht, von Matrosen als Schiffsjunge kujoniert, in kleinen Städten als Box- und Reitlehrer und als actor-of-all-work für zwei Guineen die Woche und oft für weit weniger beim Theater nur eben geduldet, dazwischen einmal ein bischen in Eton erzogen, von einem herzensguten Eheweib mit Liebe gehätschelt oder gepeinigt und mit mehr Kindern bedacht, als Brot im Quartier zu sein pflegte — das waren die vorläufigen Lebensresultate, mit denen belastet der kleine schwächliche Mensch von 27 Jahren am 26. Januar 1814 Drury Lane betrat. In der Provinz hatte er als Mimiker, Tragöde, Komöde, Seiltänzer, Harlekin, komischer Sänger, Boxer, Affendarsteller, Imitator berühmter Schauspieler, Tänzer und Rezitator politischer Gedichte gewirkt. An Drury Lane spielte er Shylock und war »gemacht«. Bald folgten Richard III., Othello, Macbeth, Hamlet, Jago. In wenigen Jahren ist er der reichste Künstler und wieder ein Bettler, der berühmteste Schauspieler Englands und der verfehmteste. Es gab Zeiten, so erzählte man sich, wo der Engländer den ewig gleichen Anfang jedes Gesprächs »Fine day to-day« oder »Bad weather to-day« unterdrückte und ihn durch die Frage ersetzte: Haben Sie schon Mr. Kean in seiner neuesten Rolle gesehen? Und es gab andere Zeiten, wo Kean, der ständig auf gespanntem Fuße mit der bürgerlichen Ordnung lebte, nicht wagen durfte, sich öffentlich sehen zu lassen, ohne Gefahr zu laufen, mit Prügeln traktiert zu werden.

Edmund Kean war nicht weniger Routinier und Effektmathematiker als Kemble. Die geistreiche Improvisation des Spiels, wenn sie überhaupt noch irgendwo existiert, kann auf der englischen Bühne, wo das reguläre Repertoir der führenden Schauspieler im Durchschnitt kaum den zehnten Teil von demjenigen eines deutschen Kollegen umfaßt und dutzendfach sich wiederholt, am allerwenigsten zu Hause sein. Kean selber war ihr durchaus abhold: »Die Kritik rühmt von mir, ich spiele meine Rollen aus der Eingebung des Augenblicks. Das ist lächerlich: Alles muß vorher überlegt und festgestellt sein.« Und trotzdem trugen die Darstellungen Keans, dem es völlig an den schauspieleriischen »Mitteln« — der guten Figur, dem schönen Organ, dem »einnehmenden« Antlitz — gebrach, den Stempel des inneren

Erlebens. Gewiß war kaum je ein Schauspieler so ungleichmäßig in seinen Leistungen wie er, das lag in der künstlerischen und menschlichen Natur Keans gleich stark begründet, und kein großer Schauspieler mag je mit soviel Willkür mit des Dichters Geschöpfen umgesprungen sein — nicht mit dem Textwort, das er ehrte, solange er seine Rollen lernte und ihren Wortlaut in dem belasteten Hirn festzuhalten vermochte, sondern mit deren Geist und Körper. Ein Beispiel nur hier. Voller Gleichgültigkeit, wie ein Schuljunge, spricht er mit seiner rauhen, nur in der tiefen Lage gemeisterten Stimme (die technisch so mangelhaft gebildet und durch das fast tägliche jahrelange Spielen in der Provinz schon so empfindlich ist, daß er nach jedem zehnten Verse seine Kehle säubern muß) als Othello seine Rede vor dem Senat herunter, monoton, abgerissen — bis zu den letzten drei Worten »Here's the Lady«, in die er eine grenzenlose Leidenschaft zusammenpreßte. »Seeing Kean act«, sagte Coleridge, »was seeing Shakespeare by flashes of lightning«.

Er hat eine »geistreiche Art, seine ihm zugeteilte Aufgabe gewissermaßen ganz umzuarbeiten«, wie Tieck sich ausdrückt, der Kean sonst keineswegs gerecht wird. Mag er nicht selten bis zur Originalitätshascherei gehen und in gewissen Fällen »Wendungen und Sprünge anbringen, wozu die Rolle und der Dichter auch nicht die fernste Veranlassung geben«, so wiegt sein innerer Drang zu persönlichem Gestalten, weg von der Schablone und vielleicht gegen sie zu gehen, wiegt das lodernde Temperament und eine geniale Geistigkeit manch eine Marotte hundertfach auf. »By Jove, he is a soul,« schrieb Byron in sein Tagebuch, als er ihn zum erstenmal gesehen hatte. Mit Hast, ohne Einschnitt, unter souveräner Verachtung sprachlich-lyrischer Schönheiten ergoß sich seine Rede, im einzelnen voll »epigrammatischer Überraschungen« (die Tieck so peinlich waren), stark unterstützt von einem lebhaften, oft krassen und immer jeder »Würde« ermangelnden Mienenspiel und von fahrigen Gebärden, nach größeren Abschnitten unterbrochen von langem stummem Spiel: in allem das Gegenstück zur Kunst seines Erblassers wie Erbfolgers, Kembles wie Macreadys.

Stärker noch als die Kemble-Schule arbeitet Edmund Kean auf die großen Wendepunkte seiner Rollen hin. Aber doch nicht so, daß der Ausdruck solcher Gefühlskulminationen nach Art gewisser französischer Schauspieler ganz isoliert stünde. Im





Edmund Kean als Richard III.
(nach einem Mezzotint).

Gegenteil ist das An- und insbesondere das Abschwellen, die »subsiding emotion«, wie Lewes es nennt, das mähliche Sinken der Erregung entsprechend der Beruhigung der Natur nach dem Gewitter, ein hervorragend feiner Teil seiner Kunst.

Wohl gab es in jeder seiner Rollen schwache Stellen in seinem sprachlichen Ausdruck und der gedankenmäßigen Arbeit, niemals aber wie in der bildsäulenhaft ruhigen Gestalt John Kembles Ruhepunkte für seine Glieder. Keinen Augenblick stand Keans Körper still. Nicht nur das große schwarze Auge, auch Lippen, Stirne, jede Sehne, jeder Muskel spielten bei dem unenglischsten aller englischen Schauspieler mit.

Ihren Gipfelpunkt erreichte seine Kunst zu der Zeit, wo es gelang, ihn — nach Jahren gegenseitiger Abneigung und Rivalität — gemeinsam mit dem ihm auch äußerlich (in der horrenten Gage von 50 Pfund am Abend) durchaus gleichgestellten Young an Drury Lane zu fesseln: der ihm allerdings nicht nur im Fach, sondern auch im Stil ein Gegenspieler war in seiner nie überraschenden, aber zuverlässigen, harmonischen und sprachlich einwandfreien Spielweise. Das größere Ereignis, Keans Kunst mit der Cookes zu paaren, war nicht mehr zu erfüllen. Kean hat später diesem seinem großen Genossen, dem Geist- und Seelverwandten, als Zeichen seiner brüderlichen Verehrung auf sein Grabmal im St. Paulsfriedhof in New York einen Denkstein gesetzt. Man möchte daran glauben, daß diese beiden Impressionisten des englischen Theaters — hätte das Schicksal sie zusammenkommen lassen und hätten sie nicht beide sich so früh am Leben zerschunden — vermocht haben würden, ein neues Schauspielideal in die Kunst zu tragen. So blieb, was jeder von ihnen leistete, bloß bedeutsame Episode.

Kean spielte erst im sechsten Jahre in London, als ihn W. C. Macready, der ihn als Künstler nie in den Schatten stellen konnte, trotzdem schon im öffentlichen Ansehen überholt hatte; er besaß ja so viel schauspielerische wie menschliche Respektabilität! Schon drei Jahre vor seinem entscheidenden Erfolg als Virginius in Knowles' bekanntlich für Kean bestimmt gewesenem Römerdrama war der Unbekannte Tieck in irgendeinem schlechten Stücke, als villain (diesen einzigen Rollentyp ließen Kemble und Young ihm damals nur übrig) aufgefallen: »Der Bösewicht, Herr Macready, wurde so vortrefflich dargestellt, so rasch, wahr und kräftig, daß ich mich (wie mir in Eng-

land noch nicht begegnet war) in die besten Zeiten der deutschen Schauspielkunst zurückversetzt fühlte. Wenn der junge Mann diesen Weg verfolgt, so muß er es weit bringen können.« Man muß füglich bezweifeln, ob der deutsche Dramaturg noch ganz das gleiche Urteil gefällt hätte, wenn er, wie Grillparzer, den gleichen Schauspieler zwei Jahrzehnte später als würdigen Singsangschauspieler mit seinem häufigen Stöhnen und Grunzen und dem beginnenden Asthma, das ihn später wie John Kemble belästigte, wiedergesehen hätte. Macready, der gebildete Sohn eines klugen, aber trotz seiner Tüchtigkeit vom Unglück verfolgten Provinztheaterdirektors fügt sich in die von Kemble begonnene, von Edmund Kean durchhauene Kette der Vertreter des rhetorisch-pathetischen Schauspielstils ein, die nachher der junge Kean wieder fortsetzt und Phelps endlich schließt. Nicht umsonst hat man gerade Macready in Paris als den englischen Talma gefeiert. Aber es ist charakteristisch für seine Spielweise, wie er doch versuchte, den pathetischen Ton mit dem moderneren zu verbinden, anstatt diesen, wie John Kemble, in Ausbrüchen unvermittelt neben jenen zu setzen. Aber seiner Zeit erschienen diese Übergänge manchmal doch gesucht schroff. Der aus Frankreich herüberkommende Charles Fechter, der sich stark an Macready anschloß, hat sich nachher die Übertreibung dieser Kontraste geradezu zum Prinzip gemacht. Die gute Erziehung und ein scharfer Intellekt ersetzen, vereint mit selten wohlgebildeten Stimmitteln, bei Macready zu wesentlichen Teilen die Intuition. Gewiß nicht völlig: denn gerade seine Darstellung visionärer Stellen, sein Blick ins Weite, Unendliche galt als eine seiner schönsten Fähigkeiten. Allerdings besaß Macready weniger Befähigung für Shakespeare (den er trotzdem selbstredend nie aus seinem Repertoir ausschaltete, wie es überhaupt kein ernsthafter englischer Schauspieler je tun würde) als für das Pathosstück, mit dem er seinen ersten Erfolg errang. Ganz frühe schon hat ihn Hazlitt richtig erkannt. In einem fingierten Dialog mit Coleridge sagt er einmal: »Macready has talents and a magnificent voice, but he is, I fear, too improving an actor to be a man of genius. That little ill-looking vagabond Kean never improved in anything. In some things he could not, and in others he would not.«

Macreadys Memoiren und Tagebücher sind von einer Sachlichkeit, die manchmal schon fast wieder gewollt erscheint. Wie

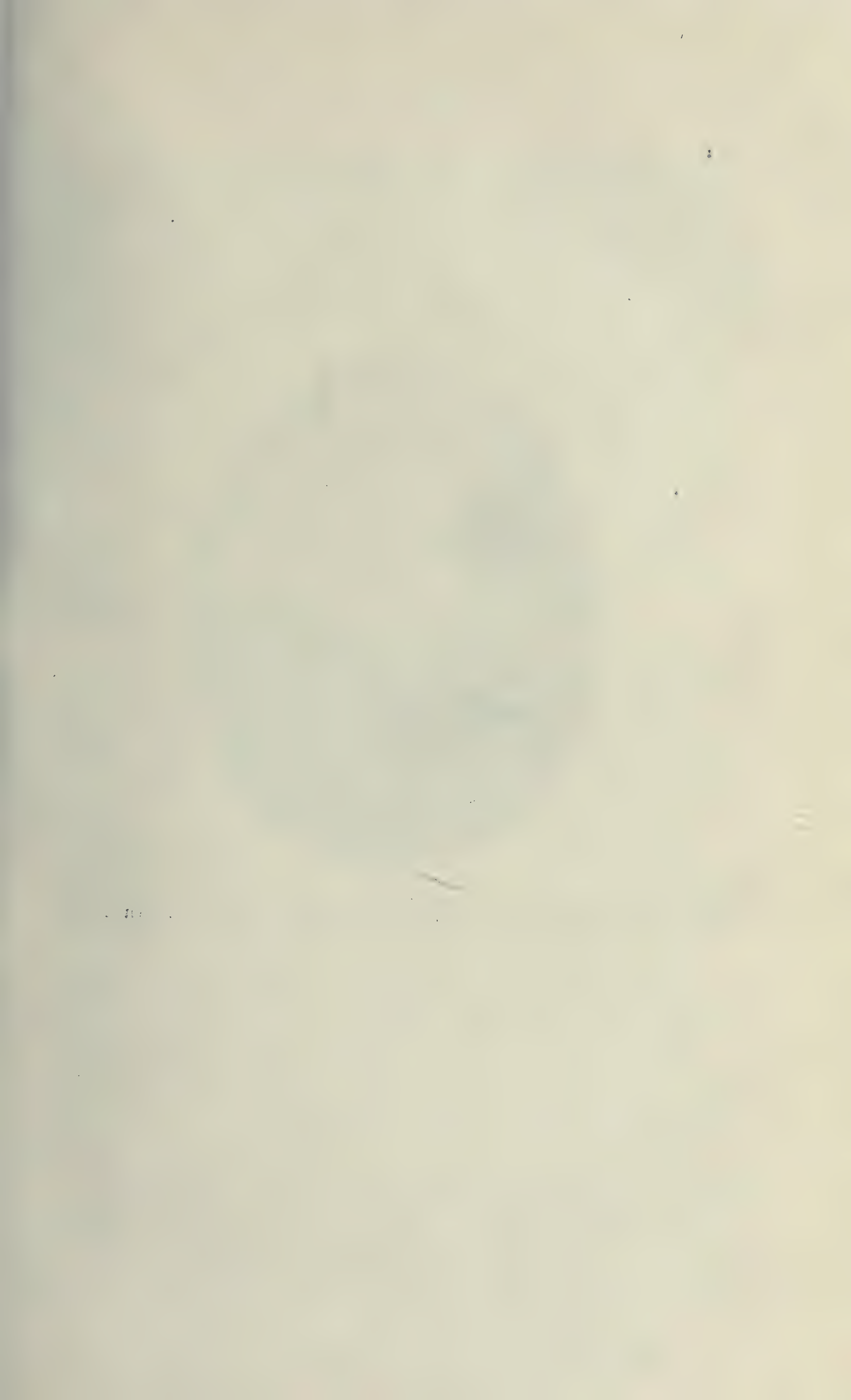
ein ängstlicher Arzt ständig seinen eigenen Puls befühlt, so stellt Macready seine Leistungen fortwährend unter persönliche Kontrolle, darin eingedenk des ihm vorbildlichen großen deutschen Schroeder, der sich und andere auch nach jeder Vorstellung nach der Qualität seiner Leistung frug. Welche Enttäuschung, wenn die leidige Direktionsführung Macready nicht zu der geistigen Konzentration kommen läßt, die die erste Voraussetzung zu einer guten Darstellung ist, und welche Freude, daß das Publikum — trotzdem nichts merkt! »Acted Werner, not by any means to my own satisfaction. The incessant occupation of my mind in the management does not allow me to do justice to my acting. I was extremely displeased with myself, although the general opinion would have induced me to think differently; but I know when I act with truth, energy and finish.« Ähnliche Beobachtungen kehren häufig wieder. »The rest was effort and not good,« heißt es einmal, »I acted disgracefully, worse, than I have done for years« ein andermal, wie er sich umgekehrt auch, wenn er in Stimmung war, an der eigenen Leistung nachträglich noch berauschen kann. Seinen Jago — wirklich eine seiner besten Rollen — stellt er bei solch einer Gelegenheit über alles, was seine Vorgänger in dieser Rolle produziert haben. »I was good, I was the character, I felt it,« lautet dann das artistische Bulletin.

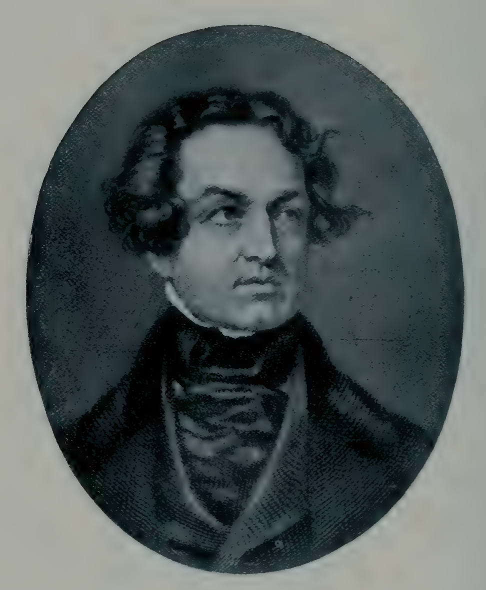
Man denke sich Edmund Kean in Macreadys Situation, wie er allabendlich in »Dunn's Daily Remembrancer« Rechenschaft über sein Tun ablegt! Es gab wirklich keine Verständigungsmöglichkeit für die beiden, weder in künstlerischer noch persönlicher Hinsicht. »He is no actor, Sir; he is a player!« lautete Keans verdammendes Urteil über Macready, das er auch dann noch aufrechterhielt, als man ihm 20 Pfund für den Abend im Falle eines gemeinsamen Auftretens mit dem von ihm über die Achsel angesehenen Kollegen anbot. Macready gibt ihm die Verachtung zurück, indem er sich zu der Behauptung versteigt, daß unmoralische Menschen (zu denen der untadelhafte Bürger Macready den Vagabunden Kean natürlich zählen muß) nie große Schauspieler sein können. (Ohne daß er wenigstens konsequenterweise zugäbe, daß dann auch immer nur Spitzbuben Spitzbuben spielen dürften, wie große Männer große Männer.)

Der Mann, der mit sicherlich echter Überzeugung diesen Standpunkt vertrat, hat — darin John Kemble ähnlich — vieles von dem, was er leistete, sich erst nach langen, arbeitsreichen

Jahren abgerungen, in deren Verlauf er es zu einer, wie Marston einmal sehr gut sagte, »intellectual gladiatorship« ohnegleichen brachte. Find a way or make one — lautet sein Motto nach Seneca. Sein tägliches Leben war von früh bis spät mit geistiger Arbeit angefüllt. Mit nüchternem Magen liest er Herodot im Bett, seinen geräucherten Frühstücksspeck begleiten ein paar Seiten Tasso im Original, dann repetiert er auf dem Morgenspaziergang eine neue Rolle, während des Lunch flickt er schnell ein paar Bildungslücken bei seiner »dearest Catherine« aus, die er sich aus einfacher Umgebung herbeigeholt hat, zur Verdauungspfeife liest er Racines Vorreden zu Britannicus, beim Fünfuhrtee blättert er in Schillers Geschichte des Dreißigjährigen Krieges; während er auf den Kutscher wartet, denkt er an König Lear; in der Diligence, die ihn zum Theater in die Stadt fährt, liest er den Faust, und vor dem Schlafengehen vergißt er nicht, zuerst noch seine Bibel aufzuschlagen. Denn in seinem ganzen Wesen klingt ein religiöser Unterton vernehmlich mit. Nicht nur, daß er gerne, wo er's machen kann, Sonntags zur Kirche geht, und daß er kein Jahr in seinem Tagebuch ein- und ausklingen läßt, ohne ein Gebet niederzuschreiben, und keinen Geburts- oder Sterbetag eines Angehörigen, ohne das nämliche zu tun. Er vergißt auch nicht, sich beim lieben Gott zu bedanken, wenn er ihn im Jahre 40 000 Mark hat verdienen lassen und gar noch dafür gesorgt hat, daß die Ausgaben den Einnahmen (was nicht stets so war) die Balance hielten. Der Notierung einiger seiner glänzendsten Vertragsabschlüsse, wo er 20 000 Mark für fünf Wochen in London erhält, fügt er gleich hinzu: »May God speed it for good!« Als er aber gar seinem Direktor Bunn, einem unbegabten Flegel, eine Ohrfeige heruntergehauen hat, über die wir uns heute noch freuen dürfen, nehmen seine Reuegefühle gleich gar kein Ende mehr.

Der Einfluß, den Macready auf die Schauspieler seiner Zeit geübt hat, ist kaum viel günstiger einzuschätzen wie derjenige John Kembles. Man hat ihn allerdings noch mehr parodiert als kopiert. »Zuweilen kommt mir's vor,« heißt es in einem deutschen Berichte anfangs der fünfziger Jahre, »daß alle hiesigen Tragöden und Tragödinnen auf einem und demselben patentierten Leierkasten abgerichtet sind. Ihr Pathos ist gleichsam auf Noten gesetzt.« Um so höher sind dafür Macreadys Verdienste um das Theater als Kunstinstitut — und nicht nur





W. C. Macready
(nach einer Miniatur von R. Thorburn, gestochen von C. H. Jeens).

für seine eigene Zeit — einzuschätzen. Dreißig Jahre hindurch mühte er sich, eine Inszenierungskunst, ein Repertoir und ein Schauspielensemble für das Theater seiner Heimat zu schaffen. Die Oper, in der er nur eine Geschmacksverirrung erblickte, ließ er bloß aus praktischen Gründen zu, dann aber in besonders guter Wiedergabe. »Advancing the Drama as a Branch of National Literature and Art,« war sein hohes, halberfülltes Kunstprogramm. Als Direktor von Covent Garden brachte er die für einen Engländer in ihrer Art entschieden bemerkenswerte Leistung fertig, mit vier Shakespeare-Inszenierungen innerhalb zweier Monate 60 000 Mark zu verlieren. Er besaß einen künstlerischen Eigensinn, den man mehreren seiner Direktorengenossen hätte wünschen mögen. »He would never give the public what it wanted, but only what he liked,« schrieb sein bekannter Kollege James Anderson, der es nicht so machte, voll innigen Bedauerns in seinen Erinnerungen über diesen — in den Augen der meisten Bühnenleute der Zeit — reinen Toren des Theaters.

Zwei Grundübel des damaligen Theaterbetriebs hat Macready abzustellen versucht: das eine (wir kennen es schon) das Fachprivileg, das andere das »run«, d. h. das serienweise, allabendliche Abspielen desselben Stückes, das die Künstler zu Rede- und Singmaschinen erniedrigt. In England nahm, genau wie auf dem Kontinent, das »auf den Zug spielen«, wie man es in Deutschland ehedem nannte, mit dem steigenden Ausstattungsluxus immer mehr zu; bei uns hatte vor allem das Königstädtische Theater in Berlin es aufgebracht. Diesem Prinzip hat Macready so wenig nachgegeben, daß er sich zweimal große Erfolge zum Teil verscherzt hat: indem er zwischen die »Tempest«-Aufführungen und später zwischen die von Händels »Acis und Galatea« solche anderer, versagender Stücke einschob. Man darf mit Sicherheit annehmen, daß dieser mit Phelps klügste englische Theaterdirektor der Vergangenheit auch den dritten und größten Krebsschaden seines heimatlichen Theaters nicht verkannt hat: die Personalunion von Direktor, Spielleiter und Hauptdarsteller. Um auch ihm zu steuern, dazu fehlte ihm doch die nötige Portion von Selbstverleugnung.

Prominente tragische Schauspieler hat England zwischen Macready und Henry Irving nicht besessen. In der Einsicht des eigenen Unvermögens wird man um diese Zeit in England duldsamer gegen gastierende Ausländer, selbst wenn sie Shake-

speare spielen und gar als Hamlet kommen wie Emil Devrient und der zu seiner Zeit stark überschätzte Franzose Charles Fechter (1861), ein Schüler Frédéric Lemaîtres. Fechter unterstand sich sogar, den Dänenprinzen mit französischem Akzent auf englisch zu spielen: dieser Nuance und seiner blonden Perücke hatte der große Poseur und sicher sehr fähige Melodramenakteur es mitzudanken, wenn er mit 70 Aufführungen den — »Hamletrekord« schlug. (Shakespeare hatte als Nichtengländer — von den Amerikanern abgesehen — wohl nur ein Neger zuvor in England zu spielen gewagt, der später auf dem Kontinent erscheinende Missionärssohn Ira Aldridge vom Senegal, der zuerst 1826 in London als waschechter Othello Sensation machte.)

Unter Englands Künstlern hatte nach Macreadys Abgang Samuel Phelps auch als Schauspieler wohl den besten Namen. Aber er war ein etwas spießiger Shakespeare-Interpret in der Tragödie, Spezialist für »domestic emotions« und überragend nur als Komiker, als den wir ihn noch kennen lernen.

Seinem Regie-Rivalen in der englischen Shakespearerenaissance, Charles Kean, kommt trotz seiner schauspielerischen Minderwertigkeit eine gewisse historische Bedeutung zu: eine nicht unähnliche, wie sie später in Deutschland der Berliner Schauspieler Maximilian Ludwig sich gesichert hat, der vielleicht kein sehr viel besserer Darsteller gewesen ist. Charles Kean wurde nämlich, nachdem er ganz als Pathosspieler angefangen hatte, seit dem Anfang der fünfziger Jahre mehr Realistiker: das blieb für ihn wohl überhaupt die einzige Möglichkeit, als ausübender Künstler weiterzubestehen. In seinen Ludwig XI. (der übrigens seine weitaus beste Rolle wurde, weil er rein verstandesmäßig zu bewältigen war) trug er 1855 eine Reihe von bis dahin der Komödie und Posse vorbehalten gebliebenen realistischen Einzelzügen hinein, von Gesten, die an einem, dem dargestellten Charakter ähnlichen Gegenwartsmenschen studiert waren oder wenigstens sein konnten. Die Einfügung gelegentlicher Realismen in pathetische Rollen war natürlich längst nichts Neues mehr: schon der ältere Kean neigte dazu, wie wir uns erinnern, und sie bildete geradezu eine Stilspezialität Macreadys. Bewußt wird der schauspielerische Naturalismus auf die Ganzheit einer Rolle im poetischen Drama dagegen doch wohl zum ersten Male hier von Charles Kean angewendet, wie auch seine Shakespearerollen von nun ab eine realistischere

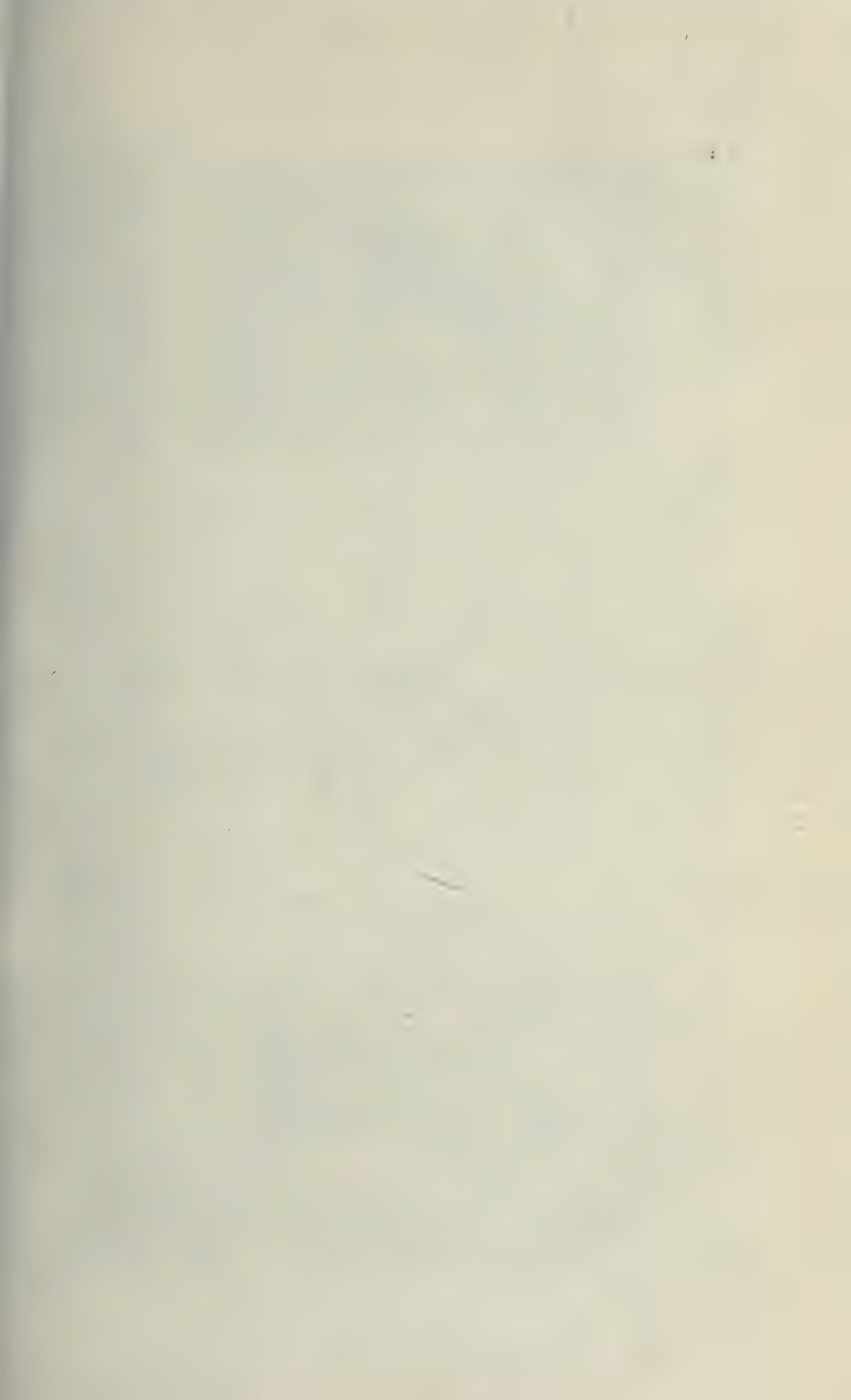
Ausgestaltung erfahren. Zur naturalistischen Einheit im schauspielerischen Stil der Aufführungen war trotzdem von solchen Einzelversuchen aus noch ein weiter Weg: den man ganz bis zum Ende in England auch später niemals gegangen ist.

Viel reicher als an großen tragischen Schauspielern ist die englische Bühne zu allen Zeiten, besonders aber im 19. Jahrhundert, an Komikern gewesen. England ist ja das Ursprungsland des Clownspasses, des literarischen und mimischen Groteskhumors, der in Deutschland nie feste Wurzel hat fassen können. Welchen Reichtum hat es uns gegenüber an guten Possen — von »Gammer Gurton's Needle« und den »Lustigen »Weibern« angefangen bis zu »Charleys Tante« und »When Knights were bold« (der »Goldenen Ritterzeit«) — und welche Überfülle von wahrhaft glänzenden Schauspielern zu ihrer Darstellung begegnet uns nicht nur in London, sondern auch in der kleinsten Provinzstadt Englands! Dieser embarras de richesse an Komikern erklärt sich unschwer aus dem angelsächsischen Charakter, in welchem noch so viel von dem trockenen und breiten altniederdeutschen Humor sich erhalten hat, der gegen den Fremden scheu, fast wie ein Unrecht, verborgen gehalten wird und nur bei besonderer Gelegenheit sich entläd.

Der eigentliche Komiker der Klassiker war Charles Kemble. Er hatte zu seiner Zeit als vornehmer und diskreter Shakespearekomiker, besonders als Falstaff und Benedick, so wenig einen Rivalen wie als Darsteller der Salonkomödie Sheridans. Bis in seine alten Tage ward man nicht müde, seine Eleganz und Liebenswürdigkeit zu rühmen: sein Cassio wirkte vorbildlich bis ins 20. Jahrhundert hinein. Sein jovialer fetter Ritter von der schäbigen Eleganz, Falstaff, der so fein zwischen den drei Gesellschaftsschichten scheidet, in denen er umgeht, macht in Maske und Auffassung ebenso Schule wie bei uns die ungleich massivere Verkörperung Ludwig Devrients. England besaß nur noch einen einzigen bedeutenden Falstaff während des Jahrhunderts: Samuel Phelps, der (nach Fontane) seinen Ritter — auch wieder im Gegensatz zur damaligen deutschen Auffassung Theodor Dörings — hauptsächlich durch seine unfreiwillige Komik wirken läßt.

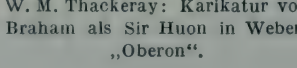
Der Held der Grimasse und Verrenkung war Munden. Sein Feld erstreckte sich von den albernen Bedienten bis zum

verdrehten alten Narren, wie er, der englischen Neigung entsprechend, auch Polonius auffaßte. Munden ist ein Künstler von ewiger Wandelbarkeit, ohne dabei zum gewöhnlichen Possenreißer zu werden. »He is not one, but legion. Not so much a comedian, as a company. If his name could be multiplied like his countenance, it might fill a play-bill. He, and he alone, literally makes faces: applied to any other person, the phrase is a mere figure, denoting certain modifications of the human countenance.« Charles Lamb, von dem diese Worte stammen, vergleicht ihn, den beseelten Meister der grotesken Farce, mit Hogarth und nennt ihn unerreichbar in seiner Kunst wie jenen. Eines noch eignete Munden wie keinem neben und vor ihm, die Belebung auch des einfachst nüchternen Gegenstandes der Szene. »Who like him can throw, or ever attempted to throw, a preternatural interest over the commonest daily-life objects. A table, or a joint stool, in his conception, rises into a dignity equivalent to Cassiopeia's chair.« Ganz verschieden von Munden (der die meisten Alten übrigens noch in der Allongeperücke, der Colliflower Wig, spielte), feiner in der Absicht, geringer in der Wirkung war L i s t o n , die langjährige Stütze des Haymarket Theatre, Spaßmacher auf der Bühne und Melancholiker im Leben, jenes mehr und dieses weniger als Ferdinand Raimund. Er gehört zum Schlag der Unzelmann und Döring, die nach Pückler-Muskau auch »ohne tiefes Kunststudium, bloß durch die ihnen eigene drollige Weise, sich zu präsentieren, und durch eine unerschöpfliche Laune Lachen erregen, sowie sie nur auftreten«. Er wirkte gleich überwältigend als der romantisch-empfindsam-alberne Gärtnerbursche Bill Lackaday in »Sweethearts and Widows« wie als spleeniger englischer Weltreisender in tausend unnötigen Todesängsten. Gelegentlich kam unter der Farce auch einmal ein tieferer Humor zum Durchbruch, nach dem ihm eigentlich der Sinn stand. Aber es blieb ihm doch versagt, auch mit Shakespeare Ruhm zu ernten. Sein Launce in den »Beiden Edelleuten von Verona« war, wie auch seine begeistertsten Anhänger bekennen müssen, keine Clowngestalt im Geiste des Dichters, und sein Romeo gar, den er sich einmal zum Benefiz aussuchte, ein böser unfreiwilliger Ulk. Er verlor bei all seiner Geschicklichkeit den Boden unter den Füßen, sobald er den modernen Rock ausgezogen hatte. Nicht so erging es dem ihm in seiner Technik etwas verwandten B u c k -



Wageman: Mathews der Ältere als Monsieur Morbleu in ,,Monsieur Tonson“, a farce by W. T. Moncrieff (English Opera House — Lyceum — 1823).





W. M. Thackeray: Karikatur von Braham als Sir Huon in Webers ,,Oberon“.



Wageman: John Liston als Mr. Endless in ,,No Song, No Supper“, a musical entertainment by Prince Hoare (Covent Garden 1820).

stone, dem Pächter des Haymarket und Autor von hundert und etlichen blutrünstigen Adelphi-Melodramen, die wohl keiner komischer fand, als dieser hervorragendste »low comedian« nach Listons Glanztagen selber. Buckstone fügte sich trotz des durchaus possenhaft übertreibenden Spiels, das gelegentlich zu Exzentrikspässen ausartete, auch seinem vorzüglichen Shakespeareensemble noch ausgezeichnet ein. Seine stärksten Wirkungen erzielte er damit, daß er die Mittel der klassischen Schule — der älteren Kemble und Kean — in Ton und Gebärde in seiner Darstellung in parodistischer Weise verwendete.

Zu Buckstones Ensemble am Haymarket und zum Teil schon zu dem seines Vorgängers, des selber als Charakterkomiker geschätzten Webster, gehörten noch einige andere ausgezeichnete Komiker. Zunächst das Ehepaar Keeley, das nachher (seit 1844) für ein paar Jahre das Lyceum leitete und später noch einmal an die alte Bühne zurückkehrte. Im Gegensatz zu dem quecksilbern lebendigen Buckstone ist der kleine fette Keeley mit dem rundlichen Gesicht, in dem nur die Äuglein vergnüglich zwinkerten, der geborene »trockene« Komiker. Shakespeares Episodenrollen standen in seinem reichhaltigen, wenn auch im Umfang schon durch die drollige Erscheinung einigermaßen begrenzten Repertoir an erster Stelle. Von derberer Struktur als ihr Ehemann war Mrs. Keeley. Sie galt als die naturechteste Darstellerin von Schuljungen (Bob Nettles in »To Parents and Guardians« war ein solcher) und als eine vollendete Vertreterin von Volkstypen, wie des oft im englischen Schwank beschworenen Londoner »slavey«, des Mädchens für alles. Henry Compton, möglicherweise ein wenig unpopulärer als die anderen Komiker des Haymarket, spielte als Spezialität den Shakespeareschen Clown: er hatte weniger Seele als Keeley, weniger Urwüchsigkeit als Buckstone, aber dafür mehr Schärfe und Witz. »In characters with a flavour of dictatorial impertinence, of condescension to duller wits« — so schätzt ihn Westland Marston ein —, »in laying down the law, or solving a problem, he was always happy«. So ergänzten die Mitglieder der kleinen Haymarketbühne einander damals in vorbildlich trefflicher Weise.

Der allerbegabteste vielleicht, wenngleich in seinen Mitteln derbste, mehr »Humorist« als Komiker, war unstreitig Charles Mathews der Ältere, im Leben ein durchaus gebildeter

Mann und fast ein Kopfhänger wie Liston. Er ist in der technischen Sprache des heutigen Variététheaters in einer Person Ventriloquist, Transformationsartist, Tierstimmenimitator, Musical Act-Spezialität, Taschenspieler, Damenimitator, Gesangshumorist, Sketch-Akteur. Ganz ohne stimmungstützende Dekoration, ohne Mitspieler, in Kostüm und Maske nur so viel gebend, als eben zur Erzeugung der Illusion nötig war, bildete er aus jenem Vielerlei eine schauspielerische und eigentlich auch eine literarische Spezialität aus, die er allerdings nicht selbst erfunden hatte: das komische Monodrama und seinen Interpreten, den Verwandlungsschauspieler. Es war in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts gewesen, als ein gewisser Samuel Foote, ein der Wissenschaft entlaufener Student der Rechte, als Othello einen so eigenartigen Erfolg errang, daß er sich sofort über seine Begabung klar wurde — als Komiker. Er mietete sich alsbald die kleine Bühne am Haymarket und spielte da ein Stück, »The Diversions of the Morning«. Darin kopierte und karikierte er zuerst Originale der Straße, nachher auch mit der größten Unverfrorenheit bekannte Persönlichkeiten Englands. Als die Angegriffenen gerade triumphieren wollten, daß sie dem öffentlichen Verspotter ihres Tuns und Treibens durch ein Verbot das Handwerk gelegt hätten, da machte der Komiker Foote den besten Witz seines Lebens: er lud sein Publikum zu einer Tea Party ein und verkaufte statt der Eintrittskarten Teekupons. Diesen einträglichen Scherz haben ihm die berühmten »At homes« des älteren Mathews nachempfunden. Über ein Jahrzehnt hindurch erschien er im Ballanzug an dem grünverhangenen Lesetisch, um zunächst von da aus ein bis zwei Stunden lang Geschichten zu erzählen und schließlich mit Hilfe von Puppen allein eine ganze Komödie aufzuführen. Es war weit mehr als das Nachahmungstalent, das Mathews vor anderen voraus hatte. »It was not an imitation, it was a continuation of the man,« urteilte Walter Scott über ihn. »Bald führte er das Publikum auf ein Dampfschiff und lehrte es hier interessante oder komische Menschen kennen, bald in eine Postkutsche, zum Wettrennen, zu Auktionen, Rekrutenaushebungen, ins Theater, überall wußte er zu interessieren und zu fesseln. Aber nicht allein in komischen Charakteren wirkte er so dauernd, auch in gemütlichen, namentlich nationalen war er der Liebling des Publikums. Während der Erzählung

komischer Situationen oder in einen seiner Charaktere flocht er Lieder ein, die mehr gesprochen als gesungen wurden, aber den Jubel des Publikums oft auf einen ungemessenen Grad steigerten ... Nach Mathews Tode«, so berichtet ein deutscher Kritiker bei Blum-Herloßsohn, »ist niemand wieder so, wie er auf der Bühne at home gewesen«.

Das letztere mag richtig sein, aber an Nachahmern hat's ihm trotzdem nicht gefehlt. Bald trieben John Reeve, Yates und Alexander ähnliche Künste. Der ursprünglich so lustige, kunstvolle und selbst — so, wie ihn Mathews übte, mit den tausenderlei Nuancen — nicht selten geistreiche Scherz sank bald aufs Singspielhallenniveau. Ein Taschenspieler benutzte nun die »Conversazione«, wie sie jetzt genannt wird, um in Form einer Handlung seine Zauberkünste und optischen Tricks los zu werden, und auf dieser niederen Stufe wird dann jenes Verwandlungsspiel bis zum heutigen Tage, jetzt natürlich zumeist auf Spezialitätenbühnen, fortgesetzt: zu schweigen von seiner Abart, dem gleichzeitigen Spielen von zwei ganz verschiedenen Rollen im nämlichen Stück, wie Voltaire und Friedrich der Große in »The Court of Old Fritz« oder die beiden äußerlich gleichen, innerlich ungleichen »Corsican Brothers« nach Dumas. Dieses »doubling the rôles« ist bis zum heutigen Tag ein beliebtes, z. B. auch von Henry Irving nicht verschmähtes Virtuosenkunststück in England geblieben. (In Deutschland, wo der u. a. in Köln und Mannheim engagierte Eduard Jerrmann seit den dreißiger Jahren Karl und Franz Moor an einem Abend spielte, hatte es sich im Gegensatz dazu schnell wieder überlebt.) — Die heutige Verwandlungsspielerei eines Fregoli und Bernardi, die gleichfalls mit Puppen und mit der Bauchredekunst in ihren Possen arbeiten, und die ein wenig anspruchsvollere des Holländers de Vries und des Deutschen Rudolf Schildkraut (denen der holländische Dramatiker Hermann Heijermans ein sensationelles Monodrama, »Der Brandstifter«, geschrieben hat) finden alle ihr frühes Vorbild in der Kunst des älteren Mathews.

Noch bleibt Englands bedeutendster Parodist zu nennen, Frederick Robson. Als der kleine Mann mit dem Riesenkopf nach frühen Erfolgen im Grecian Saloon und in Dublin 1853 am Olympic den Shylock — in der Karikatur — gespielt hatte, da nannten ihn die »Times« den größten Schauspieler seit Edmund Kean. Seine Parodien von Medea und Macbeth scheinen

so elementar gewirkt zu haben, daß man sie als Groteske überhaupt nur noch durch den Blödsinn des Textes empfand, und man möchte fast glauben, daß die Travestierung Shakespeares nur aus einem Mangel an Mut dieses zaghaften Künstlers hervorging, sich, ungeachtet seiner Mißgestalt, einmal am ernsten Modell zu versuchen. Robson machte auch auf deutsche Englandbesucher starken Eindruck. Richard Wagner sah ihn 1855 in einer Posse des Titels »Garrickfieber«, wo er einen Betrunkenen spielte, den man für Garrick hält und der nun, um nicht mit Prügeln traktiert zu werden, gezwungen den Hamlet mimt. Robson brachte Wagner darin »durch viele Kühnheiten des Spiels zur größten Verwunderung«. Franz Wallner, welcher der nicht völlig zutreffenden Meinung ist, daß Robson sich »nach französischen Mustern herangebildet« hat, ist 1863 gleichfalls von seiner »erschütternden Wahrheit und Naturtreue« in einem Volksstück entzückt.

Das Salonlustspiel war die eigentliche Domäne von William Farren dem Älteren. Von seinem 19. bis zum 70. Lebensjahre spielt er verknöcherte Junggesellen und polternde Väter. Die zweite Kindheit wird beinahe sein Steckenpferd. Aber zwischen echter Nonchalance des vornehmen Herrn und der angenommenen der Schranze bewegte sich immerhin seine Befähigung, die, wie bei Liston (dessen Nachfolger er 1838 am Olympic wurde), versagt, wo er ernst sein muß: so in dem ursprünglich für ihn bestimmten Hunchback und gar bei Shylock. Tieck gefiel sein alter Präzeptor im »Scape-Goat«, dem deutschen »Hofmeister in der Klemme«, die Engländer priesen vor allem die beiden einander ähnlichen Väter ihrer Lieblingskomödien in seiner Darstellung, Sir Absolute und Sir Peter Teezle. Hier, in der »School for Scandal«, besaß er am Haymarket in Madame Vestris, dem ersten weiblichen Direktor der englischen Bühne und keinem ungeschickten, als Lady Teezle eine elegante, wenn auch etwas oberflächliche Partnerin. »Guter Ton,« sagt Venedey, »feiner Witz, Sicherheit in Sprache und Bewegung sind im Leben so selten, daß sie, wo sie in der Kunst bei Leuten vorkommen, die am Ende doch den unteren Gesellschaftsregionen angehörten, auf eine hohe Gabe der geistigen Auffassung des Lebens schließen lassen. Beide Künstler aber sind in dieser Beziehung unübertrefflich.« In einer anderen Beziehung, der individuellen Charakterisierung,

ist die Vestris es allerdings nicht. Madame Vestris, die sich übrigens mit Vorliebe in den oberen Gesellschaftsregionen ihr Stelldichein gab, ward durch ihren Charme Londons Liebling in den Männerrollen der pikanten operettenhaften Extravaganza (auch als Oberon im »Sommernachtstraum« trat sie auf), der »wunderlieblichste und verführerischste Jüngling«. Ihr musikalischer Geschmack und das kleine, aber wohlgebildete Organ machte sie zur begehrten Mozart- und Webersängerin (man rühmte sie als Susanne in »Figaro« und Fatime in »Oberon«) und ihr gewandtes und liebenswürdiges Spiel schließlich zur besten Vertreterin des eleganten Lustspiels. Auf dem letztgenannten Gebiet war ihr nur noch die es ihr auch an Schönheit und an Abenteuern gleichtuende Mrs. Nisbett gewachsen, die während der mißlungenen Amerikareise der Vestris deren offizielle Vertreterin am Olympic wurde. Madame Vestris' Lied vom Broom-Girl, dem deutschen Besenbindermädel, wie sie besonders aus Hessen und Bayern England überschwemmten, machte genau so Epoche wie ihre Lady Teezle. Sie war im ganzen heiter-frivolen Theater zu Hause: nur die bürgerliche Ehrbarkeit stand ihr nicht immer gut zu Gesichte.

Ihr Gatte, der jüngere Mathews, war der liebenswürdigste Bühnenkünstler Englands im »Salon«. Gleich dem jüngeren Kean war auch ihm von seinem Vater die bestmögliche Erziehung zuteil geworden, die der kluge englische Schauspieler ebenso hoch bewertet wie der deutsche sie oft (damals natürlich!) verachtet. Diese, verbunden mit dem ererbten komischen Talent des Vaters, brachte bei dem einstigen Architekten, der in aristokratischen Privatzirkeln Italiens das Theaterspielen lernte, jene künstlerische Harmonie hervor, wie sie die besten Darsteller der Comédie française besaßen, denen er gerne verglichen ward. Sein Mr. Affable Hawk in G. H. Lewes' englischer Bearbeitung von Balzac-d'Ennérys »Mercadet« — auf englisch »The Game of Speculation« — wurde selbst den Pariser Originaldarstellern — Geoffroy und Got — vorgezogen. Er war ein Darsteller mit jenem großen persönlichen Zauber, wie ihn Harry Walden in Berlin 50 Jahre später besaß. Des jüngeren Mathews' Erbe im Salon trat Edward Askew Sothern an oder, wie seine gleichfalls und nicht eben hervorragend spielenden Nachkommen ihn mit Königsstolz in seiner pro domo-Biographie haben taufen lassen, Sothern the First, ein Mann von gleicher

Wohlerzogenheit und Salonfähigkeit wie jener (er entstammte einem Liverpooler Großhandelshause), aber als Darsteller doch Mathews, dem manche Charakterrollen noch gut gelangen, nicht gleichartig noch gleichwertig. Sotherns Feld war die Exzentrikposse. Eigentlich hat er sein Leben lang, soviel er auch spielte, mit drei Rollen hausiert, von denen die letzte, der sentimentale Liebhaber David Garrick in Tom Robertsons Stück, ihm schon nicht mehr recht lag, während die zwei anderen, Tom Taylor's Lord Dundreary und John Oxenford's Brother Sam — beides Typen von ausgesprochener Purzelbaumkomik — seinen Lorbeer eine Generation lang frisch hielten.

Keineswegs war der jüngere Mathews der einzige gewesen, der seinen französischen Kollegen etwa hätte das Wasser reichen können. Wie sich schon frühe ein fester Stil für die Shakespearekomödie im 19. Jahrhundert herausgebildet hat, so gewinnt auch das bürgerliche Lustspiel, das auf dem englischen Theater einen so breiten Raum einnimmt, bald seine besonderen darstellerischen Formen, und diese im Gegensatz zur Tragödie wirklich ganz aus den eigenen Bedürfnissen, nicht aus einer unklaren Nachahmung des fremden Musters heraus. Während in Paris um diese Zeit der Ton auch in der Komödie noch deklamatorisch ist, besitzt er in England eine gesunde Natürlichkeit, ohne in naturalistische Schlamperei zu verfallen. Er hält nach dem übereinstimmenden Urteil aller Kritiker glücklich die Mitte zwischen der saloppen Umgangssprache der englischen Gesellschaft und der Pathetik der Kemblenachahmer. Tieck bemerkt schon, wie »vortrefflich, präzis, ungezwungen und leicht, ohne oberflächlich zu sein«, die Darstellung heiterer Stücke zu sein pflegt, und Johanna Schopenhauer sagt sehr klug, daß »schon der bekannte, angeborene Ernst dieses Volks . . . seine seltene Lustigkeit um so ergötzlicher« macht. Sie gelangt zu dem gleichen Resultat, wie 20 Jahre nach ihr Grillparzer, der — ähnlich wie einst Arnim — damals gerade aus Frankreich herüberkommt, wo er auch viel Theater sah und sagen muß, daß überhaupt keine Nation so starke Befähigung für das Komische besitzt wie die englische. Er notiert sich einmal in bezug auf die Schauspielkunst kurz und bündig: »Das Lustspiel ist auf einem hohen Grad der Vollkommenheit in England,« und Venedey bemerkt nach einer Aufführung der »Lästerschule« sieben Jahre nachher, daß »die Engländer wirklich so ausgezeichnete

Schauspieler haben, wie in Frankreich kaum welche aufkommen können«.

Diesen Ruhm wenigstens, die besten Komiker in aller Herren Länder zu besitzen, hat Britannien sich seitdem ohne Unterbrechung bewahren können. Nicht so blieb es in der Tragödie. Die überragende Einzelleistung verschwindet. Für die Bühnenkunst ist das eher ein Vorteil als ein Schaden gewesen. Wir möchten die Edmund Keans oder Matkowskys nicht entbehren und kommen doch ohne sie fast ebenso weit — heutigentags wenigstens, wo wir durch die Entwicklung der Regie so empfindlich gegen den geringsten Mißton in einem Gesamtkunstwerk, wie eine Bühnenaufführung es darstellt, geworden sind.

Im ganzen gewinnen wir von der englischen Schauspielkunst besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein erfreuliches Bild. Das meiste, was wir als Deutsche an ihr als Mängel empfinden, sind nationale Eigentümlichkeiten, die nicht übersehen werden dürfen: eine gewisse Neigung zur pastoralen Melodie eignet dort nicht nur jedem Tragöden, sondern überhaupt fast jedem öffentlichen Redner, ob er nun über die Unsterblichkeit der Seele oder über Free Trade spreche. (In Deutschland erörtert man Dinge wie das letztere statt dessen mit Vorliebe im gardepreußischen Kommandotone.) Die Sentimentalität an Empfindungsstellen entspringt gleichfalls dem Leben selber, wenn sie auch im Umgang unter einer dicken Eiskruste von Etikette verwahrt zu bleiben pflegt, und die groteske Übertreibung im Lustspiel schließlich oder vielmehr das, was wir als solche empfinden, erwächst unmittelbar aus der im Engländer überhaupt so ausgeprägten Neigung zur bewußten Komik und zur Selbstironie. Wie viele Engländer muten uns im Leben wie die »Charge« eines Groteskstückes an!

Für die Bewertung, welche englische Bühnenkunst im allgemeinen damals von deutscher Seite fand, ist der vielleicht beste deutsche Kenner des Landes im 19. Jahrhundert vor Fontane, der Graf von Pückler-Muskau, ein sicherer Gewährsmann. Nachdem sein nicht geringes erstes Mißtrauen überwunden ist, muß er bald zugeben, daß wir bei einem Vergleich der tragischen Darstellung in beiden Ländern, und bei der komischen erst recht, so sicher verlieren, wie wir natürlich in der Oper gewännen, und er wünscht sich sehnlich den umgekehrten Zustand. Mit der Zeit begeistert sich dieser kluge und witzige Weltenbummler

dann so für das englische Theater, daß er schließlich, am Vorabend seiner Abreise von London, wie der abgehärtetste Großstadtkritikus unserer Tage sich nicht eher beruhigt, als bis er in den verfügbaren fünf Stunden nacheinander von drei Vorstellungen an drei verschiedenen Bühnen gekostet hatte: und das, ohne sich seinen recht empfindlichen Kunstmagen zu verderben.

---

6. Kapitel.

Soziologische und wirtschaftliche Fragen.

Am 20. Januar 1779 hatte Englands größter Bühnenkünstler, Garrick, die Augen geschlossen, und am 1. Februar wurde seine Leiche, am Eingang empfangen vom Bischof von Rochester, mit der Feierlichkeit eines Fürstenbegräbnisses beigesetzt in der Westminsterabtei zu Füßen des Shakespearedenkmals. Garrick war nicht der erste Schauspieler, welchen Britannien für würdig erachtete zur Bestattung in diesem seinem nationalen Massengrabe; auch Betterton, der Protégé Karls II.. ruhte seit 1710 schon hier. Noch immer aber erschien die Zulassung eines Komödianten, dem zu seinen Lebzeiten nicht einmal jeder die Briefanrede Esquire gegönnt hatte, ins Allerheiligste des Volkes ein unerhörtes Ding. In Wort und Schrift erhob die Geistlichkeit Einspruch gegen die auf ihn und seinen Dichter gehäuften Ehren, »welche an den Götzendienst streifen«: womit sie höchstens insoweit in einigem Recht sich befand, als das dem großen Schauspieler gewidmete Epitaph wirklich von einer etwas provozierenden Geschmacklosigkeit gewesen war.

Die englische Geistlichkeit suchte auch um die Jahrhundertwende noch nicht selten Gründe zur Unzufriedenheit mit dem Theater. Der Bischof von Durham erregt sich über die Durchsichtigkeit der Balletträckchen des Damenkorps an der Italienischen Oper, und im gleichen Jahre 1805 ordnet der Bischof von London aufs allerstrengste den Schluß der Vorstellung an Samstagabenden um Punkt 12 Uhr an: zu welcher Minute selbst im 20. Jahrhundert auch jedes Restaurant in England seine Gäste an die Türe zu setzen verpflichtet ist. Im Lent, der Fastenzeit, waren am Mittwoch und Freitag Aufführungen seit alters ver-

boten, wie man in der Provinz wohl aus ähnlichen Gründen Samstags ehedem nie spielte. Ein geistlicher Leser der »Times« wettert 1809 in einem Eingesandt mit flammenden Worten gegen die Theater überhaupt, die »devil's chapels«, wie früher ein englischer Erzbischof sie getauft hatte: »Shall Christians revel in licentiousness and debauchery? Shall these associate with, or encourage by their presence, the most dissolute of both sexes?«

Im Anfang des Jahrhunderts bestand der Regel nach (»freie Geister« gab es immer) noch eine ganz scharfe Grenze zwischen der Bühne und der Gesellschaft. Auch die berühmtesten Künstler, besonders die ausländischen, hatten in London oft über die persönliche Frostigkeit der Engländer zu klagen, die sie bloß schaustellen würden wie irgendwelche exotischen Bestien. Die bedeutenden Gagen, die der Engländer seinen Künstlern zahlte, waren also keineswegs der klingende Ausdruck der Hochachtung, die er für sie empfand. Daß sogar häufig fast das Gegenteil der Fall gewesen sein mag, dafür gibt uns ein wirklich klassisches Beispiel der Begründer der modernen Nationalökonomie, Adam Smith. »Die enorm hohe Entlohnung,« so heißt es bei ihm, »welche Schauspieler, Opernsänger, Tänzer usw. bekommen, wird von zwei Umständen bedingt: von der Seltenheit und Schönheit der Begabung und vom unwürdigen Gebrauch, der davon gemacht wird. Obwohl wir diese Leute verachten, belohnen wir sie doch in der verschwenderischsten Weise.« Ja, Smith, der hier die typische Ansicht des englischen 18. Jahrhunderts ausspricht, geht so weit zu prophezeien, daß, »sollte einmal in bezug auf solche Beschäftigungen eine andere Anschauung Platz greifen, so würde der pekuniäre Ertrag derselben sehr schnell abnehmen«. Diese Bemerkungen von Adam Smith klingen wie eine verspätete Antwort auf eine Anklage, die Sir John Barnard 1735 im Unterhaus gegen sein verruchtes Vaterland erhoben hatte, weil hier »italienische Eunuchen und Dämchen feste Gehälter bezögen, die denen der Lords des Schatzes und der Richter von England gleichkämen«.

Mögen die Argumente, die Adam Smith anführt, zutreffen oder nicht: die Gagen waren für die großen Künstler — auch die Schauspieler — schon im Ausgang des 18. Jahrhunderts gewaltig und für die mittleren Darsteller damals wie heutigentags im Verhältnis wesentlich besser als für deren deutsche Kollegen von gleicher Befähigung und Anziehungskraft. Mrs. Siddons

erhielt, sobald sie zur Berühmtheit gekommen war, nicht mehr unter 50 Pfund, also 1000 Mark für den Abend. John Kemble setzte 1809 bei der Übernahme von Drury Lane sich selber 7000 Pfund, seiner Schwester gegen 5000 und seinem Bruder und dessen Frau zusammen gleichfalls 7000 Pfund als Gage aus. Edmund Kean zahlte man in Edinburg 1816 für ein sechsmaliges Auftreten 100 Guineen. Young wurde 1822 für neun Monate zu 50 Pfund am Abend bei wöchentlich dreimal garantiertem Auftreten verpflichtet und erhielt seit diesem Jahre niemals mehr eine geringere Entlohnung. Die gleiche Gage wurde damals bekanntlich Edmund Kean angeboten. Hierzu kam in den allermeisten Fällen noch ein — oft außerordentlich einträgliches — »clear benefit« während jeder Vertragsperiode. Dieses Benefiz, das König James einst für Elizabeth Barry »erfand« als Zeichen seiner besonderen Huld, hat sich dann tief bis ins 19. Jahrhundert erhalten; heute kennen die führenden Bühnen Londons es so wenig mehr wie die großen deutschen.

Zunächst öffnet der Engländer dem Bühnenkünstler also lieber den Geldbeutel als die Haustüre. Aber allmählich schon wagt doch auch der Herzog von Clarence sich öffentlich, den galonierten Diener auf dem Kutschbock, in Gesellschaft der Mrs. Jordan zu zeigen, und bereits flüstert der sensationslüsterne Pöbel sich zu, daß sie nicht nur seine Geliebte (das war ja besonders im Jahrhundert des Königsliebchens Nell Gwyn ein Lieblingssport der höchsten Kreise gewesen), sondern seine heimliche Gattin sei. Die Verbindung des Herzogs William von Clarence, des nachmaligen Königs Wilhelm IV., mit Dora Jordan hatte im Jahre 1789 begonnen und dauerte bis zum Jahre 1811. Von den zehn Kindern, um welche die einst schöne Schauspielerin seinen Königsstamm bereicherte, ist ihr ältester Sohn später zum Earl of Munster erhoben worden, dessen Geschlecht noch weiterlebt. Nach der, auf ihrer Seite nicht freiwilligen Trennung scheint sie noch mehr als eine zeitlich begrenztere Beziehung aufgenommen zu haben.

Jener an die Grenze der Legitimität geführten Verbindung Dora Jordans folgen zahlreiche Heiraten zwischen Adel und Schauspielerinnen nach. Miss O'Neill, das einstige Kleinbürgermädel aus Dublin, wird Lady Beecher, die schönere, talentlosere Miss Foote eine Gräfin von Harrington, die schönste und unbegabteste, Harriet Mellon, gar Herzogin von St. Albans, neben

welchen beiden England damals noch eine dritte Peeress aus dem Schauspielerstand besitzt, Miss Brunton. Seit William IV. darf man eine allgemeinere gesellschaftliche Anerkennung des Schauspielers und besonders der Schauspielerin datieren. Im 18. Jahrhundert sind legitime Beziehungen zwischen den letzteren und dem Adel Ausnahmen geblieben; so war die erste Polly Peachum in John Gay's »Beggar's Opera«, Lavinia Fenton, Herzogin von Bolton geworden und auch die Siddons wurde gesellschaftlich wohl gelitten.

Der Schauspieler legt jetzt den größten Wert auf ein korrektes Benehmen auf der Bühne, während sein deutscher Kollege im Salonfach sich noch auf Sofa und Sessel herumflegelt, zum sicheren Zeichen, daß er nicht an diese Möbel und ihre Verwendung gewöhnt ist. Den deutschen Kritikern fällt jene beim Theater nur scheinbare Äußerlichkeit damals häufig zuerst in einer englischen Aufführung auf. Charles Kemble wird uns von Pückler-Muskau als ein Mann von der besten Erziehung geschildert, der »mit all der Aisance, die den Hochgeborenen eigen ist, zu spielen weiß«. Und der deutsche Graf gibt für seine edle Darstellung gleich die Erklärung. Kemble und die Vornehmeren seiner Kollegen leben in besserer Gesellschaft als die deutschen Schauspieler. In der Tat hat es jenen bald nicht mehr genügt, ihre gute Erziehung für sich und ihren Stand zu reservieren; sie erstreben, ähnlich den Frauen des Theaters — aus Klugheit oder aus Bedürfnis? — die persönliche Verbindung mit der guten oder besten Gesellschaft, von welcher sie sich in nichts mehr unterscheiden möchten. Es entsteht der neue Typus des gentleman-actor, dessen ausgesuchtester Vertreter Macready ist, der gute Freund der hervorragendsten Männer seiner Zeit — Bulwers, Lambs, Dickens', Brownings, Carlyles, Tennysons, Thackerays, Jerrolds, Forsters —, der solche Distanz zu seinem Berufe hält, daß er seinen eigenen Kindern nur ungern erlaubt, ins Theater zu gehen, wenn er selber spielt. Der gentleman-actor benimmt sich, wenigstens nach außen hin (das genügt ja oft in zivilisierten Staaten), tadellos, kleidet sich elegant und unauffällig, ist ein guter Ehegatte, liebevoller Vater, braver Haushälter, gebildeter Mensch, Freund des Sports sowie Liebhaber von Whisky und Soda wie andere britische Sterbliche. Vom Connaissancenfieber werden sogar die Provinztheaterhasen ergriffen. Der viel herumgeschlagene Fred Belton erzählt

in seinen »Random Recollections of an Old Actor«, wie er und seine Frau — so lautet sein Ausdruck — »advanced socially« und fügt dieser Feststellung gleich eine rührende Gebrauchsanweisung hinzu: »If actors will only respect their position, the good and the great are ready enough to patronize them.« Die Art des gentleman-actor unterscheidet sich wesentlich von derjenigen der Größen der früheren Zeit, etwa einer Mrs. Siddons — einer der ersten Schauspielerinnen, welcher der Zutritt in die Gesellschaft leicht gemacht ward, die aber auch außerhalb ihres Berufs doch ganz Theaterdame blieb: die im Grünkramladen mit tragischem Pathos ihren Wirsingkopf einkauft und überall gerne ein bißchen mit ihrer Mutterliebe hausiert. Umgekehrt legt sie dann aber auf der Bühne doppelten Wert darauf, für eine »Lady« in allen Dingen der Moral gehalten zu werden. So schlägt sie, die Shakespeareenthusiastin, es 1813 ihrem eigenen Bruder ab, mit ihm zusammen Kleopatra, die große Sünderin am Nil, zu spielen: because — so lautete ihre Begründung — »I would hate myself if I were to play it as it ought to be played«.

John Philip Kemble war im persönlichen Leben trotz seiner ziemlich guten Erziehung im Fall, wo der geringste geistige Anspruch an ihn herantrat, nach Thomas Moores Äußerung »a poor creature«. Aber er hat sich trotzdem auch mit seiner Person in noch höherem Maße als seine Schwester durchgesetzt. Zu seinen Ehren vereinigt sich die »Gesellschaft« Londons in offizieller Form bei seinem Abschied 1817 zu einem Bankett, wo Lord Holland präsidiert, dessen langweilige speeches uns mit allen »cheers« in einem besonderen Gedenkbuch aufbewahrt worden sind. Und 34 Jahre darauf muß der Schauspieler schon als ein Objekt der internationalen Diplomatie herhalten. Ist es nicht eine ergötzliche Ironie der standesgeschichtlichen Entwicklung, daß 1851 bei Macreadys Abschied auch der Freiherr von Bunsen, Preußens Gesandter in London, aktivsten Anteil nahm? Macready wird womöglich noch von Charles Kean gesellschaftlich übergipfelt. Im Komitee für seine Abschiedsfeier saß 1859 ein Vertreter des nämlichen Standes, der seinem Vater die honorige Bestattung in Westminster verweigert hatte, ein Geistlicher. Tatsächlich war von Charles Kean die Aussöhnung der Gesellschaft wie des Bürgertums mit dem Theater endgültig vollzogen worden. Auf eine einfache und zugleich doch sehr geschickte Weise. Er machte nämlich selber gleichsam alle

Stände zu seinen Mitarbeitern, indem er ihnen die angenehme Mühe auferlegte, in ihrer eigenen Vergangenheit (soweit sie rühmlich war) zu stöbern, um sie nachher im grellsten Rampenlicht seines kulturgeschichtlichen Panoramas erstrahlen zu lassen. In dieser Mobilmachung des Ahnenstolzes für die Bühne lag die nicht zu unterschätzende gesellschaftliche Bedeutung der kurzen Keanschen Princess-Theaterperiode.

Dem Gesinnungswandel der oberen Schicht schloß sich, wie stets in der Geschichte, derjenige des Bürgertums bedächtig an. Es läßt den Schauspieler zwar noch ungern an sich heran, aber es hört dafür um so lieber von ihm erzählen. Was anders an jenem ist, erscheint ihm nicht mehr abstoßend, sondern anziehend. So lauscht es jetzt besonders gerne dem komischen oder satirischen Roman eines Dickens oder Thackeray, wenn sie, was sie in Episoden ihrer Romane und in ihren Skizzen mit Vorliebe tun, bei ihm um Sympathie für diese Langgeächteten, ihre Kunst und ihre Welt werben.

Die Respektabilität erschien der Zeit bald als conditio sine qua non eines guten Schauspielers. Man beeilt sich, den jüngeren Kean »irreproachable in his domestic life« und Phelps »a model husband and father« zu nennen. Die Biographie des letzteren beginnt geradezu mit der für seine Lebensarbeit ziemlich unerheblichen Feststellung: »Samuel Phelps inherited the instincts of a gentleman, and throughout the whole of his career never forgot that he was one.« Wer in den Verdacht der geringsten persönlichen Tadelhaftigkeit kommt, hat es leicht mit dem Publikum zu tun. Einer Mrs. Mardyn von Drury Lane hatte ein Gerücht nachgesagt, daß sie an der Entzweiung von Lord und Lady Byron mit schuld sei, was einem Teil der Theaterbesucher genügte, um sie bei ihrem nächsten Auftreten auszupfeifen, und der Schauspielerin blieb nichts anderes übrig, als sich durch eine öffentliche Unschuldsbeteuerung in den Zeitungen von neuem um dessen Gunst zu bewerben. (In Deutschland ist es Auguste Crelinger-Stich, deren Mann von ihrem Liebhaber, einem Grafen Blücher, verwundet worden war, zur gleichen Zeit bei den Berlinern nicht besser gegangen.) Aus ähnlichem Grunde wurde in späteren Jahren Dora Jordan, wurde auch die liebebedürftige Miss Paton (Webers erste Rezia), die es zu guter Letzt allerdings doch noch zur Lady Lennox gebracht hat, einmal an Covent Garden von ihrem Publikum

gebrandmarkt, wo indessen bis zum Ende des Abends doch schließlich die prächtige Stimme und die »schönen Formen« über die sittliche Forderung obgesiegt hatten. Man maß auch da, wie schon Bulwer zugeben muß, mit sehr verschiedenen Maßen. Seit Menschengedenken aber hatte Drury Lane kein volleres Haus gesehen (man zählte über 18 000 Mark in der Kasse), als späterhin an jenem Abend, wo die vorhin einmal genannte Miss Foote nach einem glücklich gewonnenen Prozeß wegen breach of promise, Bruch des Eheversprechens also, zum ersten Male wieder auftrat. Das war im gleichen Jahre 1825 gewesen, wo man den großen Edmund Kean im selben Hause wie einen nichtsnutzigen Stümper behandelte, weil ihn ein Londoner Stadtrat wegen criminal conversation — zu deutsch Ehebruch — vor den Kadi gezerrt hatte.

Edmund Kean und George Frederick Cooke waren wohl die zwei letzten großen Schauspieler Englands, die sich außerhalb der normierten Gesellschaftsordnung stellten. Bei ihnen konnte man noch nie sicher sein, ob sie nicht auch in der besten Gesellschaft auf illegitimen Frauenfang auslugten oder ob sie nicht, wenn man sie einlud, betrunken ankamen oder doch — weggingen. Die Rücksicht auf das Publikum, auf die sonst jeder englische Schauspieler so sorgsam bedacht ist, kannten sie noch nicht: sie waren mitten in der Vorstellung imstande, es anzupöbeln. Es kam mehr als einmal vor, daß Cooke, ähnlich dem Berliner Schauspieler Harry Walden, plötzlich für einige Tage, unbekannt wohin, von der Bildfläche verschwunden war und dann wegen »sudden indisposition« durch einen understudy ersetzt werden mußte, oder daß Edmund Kean an einem Vorstellungsabend, anstatt zu spielen, ein paar Meilen vom Theater entfernt, im Straßengraben eines Landwirtshauses lag; er wurde dann wegen einer Schulterverstauchung (die konnte ihm bei dieser Gelegenheit ja leichter zustoßen als nicht) entschuldigt.

Mit der beginnenden Verbindung des Schauspielers und der gesellschaftlich führenden Kreise kam auch seine Annäherung an den Hof wieder, wenn sie auch, soviel Aufhebens zu ihrer Zeit davon gemacht wurde, ganz äußerlich blieb. Charles Kean ließ sein Vater die feudalste Erziehung angedeihen, die es in England gab und gibt — Eton, die Schule der Herrensöhnchen, an deren Weisheitsschläuchen jener selber einmal ganz kurze Zeit gesogen hatte. Der Sohn wird denn auch im Leben — das mag des Vaters

Hoffnung und Rache zugleich gewesen sein — durchaus das Gegenteil seines Vaters. Nicht etwa Abstinenzler, sondern Hofschauspieler (soweit es das gibt), fast Hofschranze: so heiß war er um das Privileg bemüht, der Direktor von Königin Victorias — zuerst, wie man sagt, durch den Prinzgemahl angeregten — Privataufführungen in Windsor Castle, also eine Art Master of the Revels zu werden und zu bleiben. Seine höchste Sehnsucht ist ihm, den manche, Macready nicht ausgenommen, stark um seine langjährige Hofallmacht beneideten, unerfüllt geblieben: die Adelung. Henry Irving ist der früheste Ritter im Schauspielerstand, dem andere ziemlich zahlreich seitdem gefolgt sind: so Bancroft, Wyndham, Hare und Beerbohm-Tree.

Zu gleicher Zeit wie die Stellung des wohl- und edelgeborenen Engländers zum Schauspieler hat sich natürlich auch dessen Verhältnis zu den Künsten, die der Schauspieler vertritt und ausübt, einigermaßen verändern müssen. Doch kam es auch da zu keinem innigen Bund. Der Bruch war vor zu langer Zeit vollzogen worden, und von dem, was die Bühne bot, war gerade das literarische Theaterstück zum großen Teil infolge der Mißachtung der Gebildeten immer weniger gesellschaftsfähig geworden: Wycherley, Vanbrugh, Congreve, Farquhar, die im ersten Viertel des Jahrhunderts noch viel gespielt sind und erst seitdem langsam Raritäten zu werden beginnen, sind selbst kastriert oft keine geeignete Kost für keusche Ohren. Und in diesem Stil wurde manchmal noch gedichtet und teilweise auch gespielt.

Prüde ist man damals (sehr im Gegensatz zu heute) weder bei der Lektüre noch im Theater. Im Jahre 1816 schrieb der französische General Pillet, der eine Zeitlang in britischer Gefangenschaft gehalten worden war, seine Erinnerungen über England nieder, dem er nicht sehr gewogen ist: besonders mit den Töchtern Albions scheint er gar schlimme Erfahrungen gemacht zu haben, für deren Veröffentlichung er später als Dramenheld auf einer Londoner Spektakelbühne die englischen Ladies wochenlang unterm endlosen Jubel des Publikums in naturgetreuer Maske allabendlich kniefällig um Verzeihung bitten mußte. Dieser Franzosenfeldherr empört sich darüber, daß unter allen Lustspielen, »selbst die des neueren und sehr strengen Sheridan nicht ausgenommen, kein einziges ist, was nicht Zweideutigkeiten enthält, wie sie in unsern Winkel- und Vorstadttheatern dem Pöbel aufgetischt und von der Polizei gestrichen

und oft bestraft werden, und daß man ferner in diesen Stücken Reden, Auftritte, ja beinahe ganze Aufzüge findet, deren schmutzige Schlüpfrigkeit die Augen und Ohren selbst unserer schamlosesten Liederlichen empören würden, die aber in England ohne Erröten von der jungen Miß von jedem Range, zur Seite ihrer Mutter sitzend, angehört und angesehen werden«. Dieses harte Zeugnis des erbosten Franzmannes erscheint uns glaubwürdiger, sobald wir der objektiven, eher englandfreundlichen Johanna Schopenhauer Beobachtungen, die durchaus nicht sehr viel milder lauten, daneben stellen: »So streng man sonst in England in allen Zirkeln, die aus Männern und Frauen gemischt sind, Dezenz hält, so nachsichtig ist man in dieser Hinsicht auf dem Theater. Frauen, die im geselligen Leben jedes nur von fern ihr Zartgefühl beleidigende Wort empört, sehen Szenen an, von denen jede Französin sich zürnend wegwenden würde und die gewiß das Pariser Publikum mit dem entschiedensten Widerwillen aufnähme.« Der Zynismus des 18. Jahrhunderts ist also wirklich noch nicht überwunden, wenn er nun wohl auch mehr in den Vor- und Nachstücken des dreifachen Abendprogramms zum Ausdruck kommt. Daß er sich noch bemerkbar machen kann, liegt zum Teil am Mangel der Sittenzensur. Sie war eines der vielen Dinge, die dem Freiheitssinn des englischen Volkes widersprechen. Man ließ nur eine politische Zensur in größerem Umfange zu, welche gelegentlich sogar (wie heutigentags noch im Falle des »Mikado«-Verbotes) recht radikal verfuhr: die es beispielsweise fertigbrachte, den »König Lear« wegen angeblich darin enthaltener Anklänge an König Georgs III. Schicksal zu untersagen.

Und doch wäre eine Sittlichkeitskontrolle nicht unnötig gewesen: vielleicht weniger noch auf und hinter der Szene als vielmehr davor, im Zuschauerraum. Wir hören deutsche und französische Schriftsteller, und nicht nur zartbesaitete, über den Unfug, der sich in den Foyers der Londoner Theater zuträgt, immer wieder sprechen. Als der bayerische Forschungsreisende Friedrich von Weech 1823 auf der Ausfahrt nach Brasilien Drury Lane besucht, macht es auf ihn den merkwürdigsten Eindruck, daß sich in den Gängen und Salons nur jene privilegierte Klasse des weiblichen Geschlechtes zeige, »die in großen Städten als notwendiges Übel geduldet wird, welches man aber meines Erachtens von der gesitteten Gesellschaft entfernter halten sollte«.

Der köstlich geschraubte Herr Adrian entdeckt zwar zunächst nur »ernste Junonen, strenge Dianen, liebliche Heben, lächelnde Grazien und reizende Phrynen« in den Logen, muß aber etliche Seiten später in seiner rührenden Naivität doch bekennen, daß, »wer zum erstenmal in diese Zaubergärten tritt, . . . leicht eine Armida für eine Agnes nehmen« kann. Von den femmes entretenues bis zu den Freudenmädchen der Ost- und Weststadt waren die Logen der »Nationaltheater« des sittenstrengen Englands Jahrzehnte hindurch angefüllt. Die Aufdringlichkeit und Schamlosigkeit jener Besucherinnen (manche bettelten, manche betranken sich, andere trieben ihren Handel mehr als offen) nahm natürlich in dem Maße zu, als das distinguierte Publikum, das im übrigen erstaunlich wenig Anstrengungen machte, dem Treiben zu steuern, sich unter solchen Umständen vom Theater zurückzog. Ferdinand Johannes Wit, genannt von Dörring, ein einstmals weitberühmter Abenteurer der romantischen Zeit mit den internationalsten Liebeserfahrungen, fühlt sich 1819 bei seinem Besuch in England vom Treiben in Covent Garden so angeekelt, daß er vor Ende der Vorstellung das Haus verläßt: »Dieselben Engländer nämlich, die erröten würden, wenn man in einer Gesellschaft von einem Schlafzimmer oder Hemde redete, finden nichts Anstößiges darin, daß die herrlichen Foyers ihrer beiden Nationaltheater den Versammlungsort aller frechen Dirnen abgeben, die für den halben Preis hereinkommen und sich auf die schamloseste Weise dort zur Schau stellen, Dagegen ist der Anblick des Palais Royal noch dezent zu nennen.« Wit von Dörrings etwas älterer Zeitgenosse, Wilhelm von Burgsdorff, nennt es in seinem Tagebuch vom 27. November 1799 gleichfalls eine »unzüchtigere Wirtschaft als in Paris«. Was ihn allerdings nicht hindert, am 18. März des nächstens Frühlings mit voller Befriedigung auf ein im Drury Lane-Foyer angeknüpftes Nachterlebnis mit einer »allerliebsten Irländerin« zurückzublicken.

An Covent Garden und Drury Lane bequemte man sich erst sehr allmählich zu Vorkehrungen, indem man die Stadtnymphen in die rückwärtigen Reihen der Logen verwies und die beiden vorderen nur gegen Namenseintragung abgab, womit dem Publikum natürlich auch wenig gedient war. »Ich habe noch das Geheimnis nicht erraten,« schreibt Venedey in den vierziger Jahren, »woher es kommt, daß die sonst so züchtig tuenden und wohl auch züchtig handelnden Engländerinnen es nicht

dahin gebracht haben, ihre Männer zu veranlassen, diesem Skandal ein Ende zu machen.« Kurz zuvor dekretierte endlich beim Antritt von Covent Garden Macready, der Direktor ohne Furcht und Tadel, daß die Salons von nun ab frei gehalten würden »from all improper intrusion«. Zweifelsohne trägt die Kurzsichtigkeit der Theaterunternehmer, die auf die Einnahmequellen von dieser Seite — ob manchmal auch auf Prozente? — nicht verzichten wollten, die Hauptschuld daran, daß in England gerade der höhere Mittelstand, der in allen Ländern das stärkste Kontingent der Theaterbesucher bildet, sich mehr und mehr zurückzog. Die Aristokratie hatte gleichfalls zum Teil unter diesem Druck der Verhältnisse sich wieder einmal fast gänzlich vom englischen Theater zurückgezogen. Es hat aufgehört, ein fashionabler Ort zu sein. So spielt selbst ein Macready seine erlesenen Shakespeareaufführungen in London oft vor gähnend leeren Bänken, und in Amerika, wo die Dinge ähnlich liegen, füllt bei seinen Gastspielen zwar das bürgerliche Publikum die Häuser bis zum letzten Platz, während die »Gesellschaft« sich kaum dort blicken läßt.

Ganz hat gerade der exklusivste Teil der Londoner Gesellschaft den Kontakt mit dem Theater allerdings nie verloren. Aber er bestand kaum mehr mit dem der eigenen Nation. Die Italiener in der Oper, die Franzosen im Schauspiel, sangen oder spielten sie manchmal auch noch so schlecht, waren eine Generationen überdauernde Mode. In der Großen Oper am Haymarket, wo zweimal wöchentlich gespielt wird, trifft der Londoner seine Freunde und die elegantesten Frauen der Hauptstadt. Die Königin, die das englische Schauspiel meidet, verkehrt da gleichfalls mit Vorliebe. In einem Jahr hat sie von 39 Aufführungen 33 besucht. »No lady is a lady without having a box at the Opera«, spottet Thackeray durch den Mund von Mr. Cox, dem Schwärmer für »Gazzularder« (Rossinis »Gazza ladra«) und den »Nosey di Figaro«. Die Logen, in denen man für jeden der sechs zumeist vorhandenen Plätze 20 Guineen (im Catalani-Jahre 1807 das Dreifache) für 50 Vorstellungen zahlt, sind zum Teil abonniert, und die vornehmen Subskribenten wissen einen nicht geringen Einfluß auf Repertoir- und Personalfragen auszuüben: wenn es sein muß, mit Gewalt. Von den sechs größten englischen Theaterskandalen, oder richtiger gesagt Publikumsskandalen, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

findet einer an der Pöbelbühne — dem Surrey — statt und fünf am Theater der Aristokratie, wobei von Adligen und von Prinzen aus fürstlichem Geblüt die Sitze demoliert und die Bühnenbretter kurz und klein geschlagen werden, weil die Catalani nicht singen will oder der ausgesungene Tamburini quittiert werden soll.

Von den Franzosen interessierte den Londoner natürlich nicht die klassisch kühle Kunst der Comédie Française, die Charles Dickens einmal in göttlicher Respektlosigkeit eine Art von Grabmal genannt hat, »wohin man geht wie die östlichen Völkerschaften es in den Geschichten tun, um dort ihrer erfolglosen Liebesbegebenheiten oder ihrer toten Anverwandten zu gedenken«. Zwar feierte auch in London die Rachel Triumphe, wie ein paar Jahrzehnte später und sogar heute noch, neuerdings im Variété, Sarah Bernhardt. Aber der französische Name, der Englands Publikum elektrisierte, lautete anders.

Jahre hindurch wurde an St. James's Theatre eine französische Bühne ausschließlich durch Subskription erhalten — ein Abonnementstheater also, wie es die einsichtigsten und erfahrensten Männer des Faches, sei es in Form eines Repertoir- oder Nationaltheaters, auf den Namen kommt es nicht an — im 20. Jahrhundert noch nicht für Englands eigene Bühnenkunst haben durchzusetzen vermocht. Die Begeisterung, mit der an St. James' jedes Zötchen gekostet wurde, wenn es nur ein wenig mit französischen Phrasen oder Spitzen drapiert war, bildet eines der unerfreulichsten Kapitel englischer Sittengeschichte überhaupt. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat England in Tanz, Lied, Posse, Drama so viel welschen Schlamm und Sud eingelassen und genossen, als das Ursprungsland jenseits des Kanals selber Mühe hatte zu produzieren. Das Frechste war den vornehmen Besuchern und ihren Damen das Liebste und Begehrteste: die Dejazet in ihren verfänglichsten Rollen. »Da gibt's kein Feigenblättchen mehr, und ehe die Gardine zugezogen wird, tanzen die Dejazet und ihr Geliebter den klarsten und unverschämtesten Cancan, den man sehen kann.« Wir verstehen den bitteren Hohn des deutschen Sozialkritikers — es ist Venedey —, der so schreibt: »Die Dejazet, beklatscht von den englischen Ladies? Das begreife, wer da kann. Die Dejazet, die stets in unaussprechlichen Hosen auftritt und, wenn sie im Unterrocke erscheint, noch mehr preisgibt, als die Hosen ver-

decken. Und so spielt sie monatelang alle Abende, und so drängt sich monatelang alle Abende die Elite der englischen Gesellschaft hier zusammen, um die Dejazet mit Geld und Blumen zu krönen.«

Englische Schauspielerinnen gaben sich gelegentlich alle Mühe, nicht hinter der französischen Kollegin zurückzustehen. Die Hosenrolle — heute noch im principal boy der Pantomime allgemein üblich — nimmt damals durchaus nicht aus künstlerischen Ursachen sehr überhand. Bei mancher Darstellerin wird das Männerkleid so sehr Alltagskostüm, daß das Publikum sie einfach ignoriert, wenn sie in Röcken erscheint. Für Mrs. Vining, die an einem Tag in enganschließendem Wams und Höslein wie toll gefeiert wird, rührt sich am darauffolgenden Abend, wo sie in einer Frauenrolle auftritt, keine Hand. Bei Madame Vestris, die zu Besserem geboren war, hat jeder sich mit der Zeit gewöhnt, zuerst von ihrem Moelleux zu sprechen, dann von ihren Liebhabern, zuletzt von ihren künstlerischen Fähigkeiten. Auch Pückler-Muskau hält sich an die erwähnte Reihenfolge und schwärmt zuerst von dem Ebenmaß des in Männerrollen stets zur Schau gestellten Besitzes, »dessen Anblick für den Kunstfreund hinreißend werden kann«. Das scheint der Anblick in der Tat für sehr viele geworden zu sein. Die Vestris gehörte, mit Pücklers bissigem Wort, ganz Europa an: der Vater war Italiener, die Mutter Deutsche, der erste ihrer Gatten Franzose, sie selbst Engländerin, und »was ihr hiermit noch an Verwandtschaft mit europäischen Nationen fehlen konnte, haben Hunderte der markantesten Liebhaber hinlänglich ausgefüllt«.

Der Unfug der Hosenrolle grassiert zeitweise auch bei Shakespeareaufführungen. Hamlet war ja in England wie in Deutschland schon im 18. Jahrhundert dazu mißbraucht worden; man weiß selbst von einem mißglückten Experiment der Siddons. Jetzt versuchte sich unter anderen die spätere komische Alte Mrs. Glover, nachmals die beste Nurse in »Romeo und Julia«, an Hamlet. Daneben begegnet man einmal einem weiblichen Falstaff — der dicken Mrs. Webb — und leider mehr als einmal auch (gelegentlich sogar in Deutschland übrigens) Romeos vom zarten Geschlecht: neben der Amerikanerin Miss Cushman, deren Schwester mit ihr die Julia spielte, und der bislang letzten, Esmé Beringer, ebenfalls einer Ausländerin, Charles Keans späterer Gattin, Ellen Tree, die selbst die Unverfrorenheit gehabt hat, Macready 1836 in der Titelrolle von Tal-

fourds »Jon« abzulösen. Es gab sogar — das beinahe Unglaubliche ist gut bezeugt — einen weiblichen Othello, Jago, Wolsey, Shylock und Richard III.

Die immer stärkere Abkehr der Dichter vom Drama war die ganz natürliche Folge der unerträglichen Zustände. Seit dem Anfang des Jahrhunderts zeigt sich jenes bedenklichste Merkmal des Verfalls, daß die Poeten für ein Theater schreiben, das nicht existiert. »Ich schreibe für ein geistiges Theater,« herrscht Byron schon die Bühnenleute an, die es wagen wollen, ihn aufzuführen. Diese tiefe Aversion gegen die bestehende Bühne war keineswegs eine persönliche Schrulle Byrons, der in der Direktion von Drury Lane ärgerliche Erfahrungen gemacht hatte. Über die Minderwertigkeit des Publikums hat sich Walter Scott zur gleichen Zeit unzweideutig geäußert. »I do not think the character of the audience in London is such, that one could have the least pleasure in pleasing them. One half come to prosecute their debaucheries, so openly that it would degrade a bagnio; another set to snooze off their beefsteaks and port wine; a third are critics of the fourth column of the newspaper; fashion, wit or literature there is not, and, on the whole, I would far rather write verses for mine honest friend Punch and his audience.« Wenn ein echter Dichter sich in gutem Mute einmal an die Bestie Theater herangetraut, dann teilt er, da jeder Konnex abhanden gekommen ist, das Schicksal des armen Browning, der auf Bestellung Macreadys ein Stück schrieb, das schon nach der vierten oder fünften Aufführung trotz des vereinigten Ansehens von Dichter und Darsteller wieder abgesetzt werden mußte.

Nur für grobe, sinnenreizende Unterhaltung war man während der schweren Wehen, unter denen die zehnte Muse geboren ward, empfänglich. Das Variété, von dem man den endgültigen Untergang des ernsthaften Theaters erwartete, wie heutigentags nicht unähnlich vom Kinematographen, nahm später all jene trostlosen Zwischennummern aus den Programmen der privilegierten und der Vorstadtbühnen auf, die Akrobaten, Degenschlucker, Tierbändiger und dann die Liliputaner- und wirklichen Kinderschauspieler. Da trat eine 13jährige »Miss« Clara Fisher als Shylock auf, der 10jährige »Master« Burke als Napoleon und wie sie sonst noch heißen. Den Anfang mit dieser Art Unfug hatte 1804 bereits »Master Betty« gemacht, dem

Parlamentarier, Gelehrte und Herzoginnen nachliefen, als wäre er wirklich, wie sein Dresseur (der ihm jede Geste und jeden Tonfall eingepaukt hatte) ihn nannte, »das zehnte Wunder der Welt«.

Der Zuschauer wünscht nichts anderes als Sensation: die bringt in einem Augenblick ein echter Fürst, im nächsten vielleicht schon ein König der Pappe hervor. Als Don Miguel, der vielgenannte Usurpator von Portugal, ein Theater besucht, klatscht das Volk, das seinetwegen kam, Beifall, und der Prinz verneigt sich. Gleich darauf geht der Vorhang auf, und der Lieblingsschauspieler der Bühne erscheint als Orang-Utan. Das Publikum applaudiert wieder, und der Prinz — bedankt sich abermals, nichts ahnend, daß er seine Sensationsrolle schon wieder hat weiter geben müssen — an einen Affen, und noch nicht einmal an einen geborenen. Ein andermal, erzählt eine Anekdote, bringt man in der guten Gesellschaft einen theaternärrischen reichen Dilettanten durch ironisch gemeinte Komplimente allmählich so weit, daß er sich vom Direktor des Covent Garden für teures Geld das Recht erkauft, in einer Hauptrolle aufzutreten. Als der ahnungslose Simpel dann eines Abends wirklich spielt, wird er ohne Erbarmen von seinen vermeintlichen Bewunderern ausgezischt wie ein schlecht dressiertes Meerschwein und verschwindet nun wieder für alle Zeiten von der Bildfläche.

Man könnte seit den zwanziger Jahren von Saison zu Saison, fast von Vorstellung zu Vorstellung feststellen, wie der Geschmack verroht: wie die Tierspiele brutaler, die Schaustücke aufdringlicher, die Possenwitze frivoler werden. Die letzte Ursache alles dessen ist wohl in der zunehmenden Materialisierung des Lebens zu suchen, welche England ein Menschenalter früher durchmachte als Deutschland, das nach dem siebziger Krieg in der Gründerzeit einen ähnlichen Tiefstand des Theaters erlebt. Natürlich suchte man nach näheren, greifbareren Gründen, und gewiß ließen sich auch solche finden. Man hielt die Existenz zweier großer, ständig um die Führung ringender und sich an Gagen und Ausstattung überbietender Theater wie Drury Lane und Covent Garden für einen gefährlichen Zustand. In richtige Bahnen eingelenkt, hätte diese Konkurrenz der Kunst von größtem Nutzen sein können. Das ward sie nun nur für die Börse der Schneider, der Dekorationsmaler und allenfalls der paar Schauspieler, um welche sich beide Bühnen rissen. Manchmal

nimmt der Kampf der beiden Bühnen sehr erbitterte Formen an. Wir bedürfen einer so zuverlässigen Zeugin, wie es Johanna Schopenhauer ist, um Geschehnisse wie das folgende glauben zu können. Sheridans »Pizarro«, die Umarbeitung von Kotzebues' kläglichen «Spaniern in Peru«, war Jahre hindurch nur an Drury Lane gegeben worden, dessen Direktor ja Sheridan gewesen war. Man kam nun an Covent Garden auf den Gedanken, dieses Kassenstück gleichfalls ins Repertoir aufzunehmen. Am Tage vor der Covent Garden-Première veranstalteten unter irgendeinem unverdächtigen Vorwand die Leute von Drury Lane (das übrigens das Stück auch an seiner Bühne für den Tag jener Covent Garden-Erstaufführung wieder ankündigte, eine Kraftprobe, auf die man es bis dahin in London noch kaum hatte ankommen lassen) ein Bankett für den Hauptdarsteller der Konkurrenzbühne, den alkoholfreundlichen George Frederick Cooke von Covent Garden: in der bestimmten Erwartung, daß er sich, sich selber wie schon so häufig anderen zu Ehren, betrinken würde. Nicht nur diese, sondern auch die weitere Annahme war richtig, daß Cooke, wie stets nach seinen Festräuschen, am folgenden Abend stockheiser wäre. »Er versuchte zwei-, dreimal zu reden, umsonst, er mußte verstummen.« Die Folge natürlich wieder der fürchterlichste Theaterskandal, der eine volle Stunde anhält, während deren die rasend gewordenen und vielleicht durch gedungene Freunde der »Konkurrenz« geschürten Zuschauer dem auf der Szene festgehaltenen Sünder immer wieder zuschreien »Cooke is drunk, Cooke is drunk«, bis sie schließlich einem anderen Schauspieler erlauben, die Rolle aus dem Buche abzulesen.

Man staunt weniger über solche Skandalszenen, wenn man erst einmal innegeworden ist, wie die verantwortlichen Leiter der Londoner Theater, besonders gegen die Mitte des Jahrhunderts, beschaffen zu sein pflegen. Ein ehemaliger Policeman, ein Logenschließer, ein Herr der Gesellschaft, der Geld zu verlieren hat (was ihm nicht schwer gemacht wird), ein gerichtsverfolgter Spitzbube, den man von der Bühne weg ins Gefängnis abführt, ein Zigarrenkrämer aus der Oxford Street — das sind einige Typen. Der letztere, Mr. Maddox, der Manager von Princess's Theatre (wo der jüngere Kean später seine Triumphe feierte), war wenigstens ein Original. Eines Tags lief er während der Orchesterprobe auf der Szene auf und ab, die mit dem nahe

gelegenen Tabaksladen in einer Art Personalunion der Gebrüder Maddox verbunden war. Plötzlich schreit er den Kapellmeister an: »Stop the band! stop the band!«, und schnurstracks läuft er auf den Flötisten zu »Look you here, Sir, you idle fellow, you disreputable rascal, you're not playing; why are you not playing de music like de others? — Please, Sir, I have ten bars rest here. — Oh have you? den out you go, out you go! I never heard ob such a scand'lous ting. Ten bars rest indeed! I pay my music makers to play and not to rest — out you go!«

Die theoretischen Bemühungen zur Rettung des englischen Theaters sind ziemlich bis in den Anfang des Jahrhunderts zurückzuverfolgen. Da erschien 1819 — zufällig im gleichen Jahre, in dem Walter Scott jene bitteren Worte schrieb, die wir anführten — »A Letter on the decay of English theatrical literature«, 1826 glaubt einer gar, das noch nie entdeckte Geheimnis gegen die Geschmacklosigkeit gefunden zu haben (»A Nostrum for theatrical insipidity«), 1853 schreit ein anderer voller Verzweiflung: »A new drama, or we faint!« — und man muß ernstlich befürchten, er fiel wirklich in Ohnmacht, da er wohl kaum die Ausdauer besaß, bis zur Ankunft Bernard Shaws zu warten. In den dreißiger Jahren macht ein gewisser Delyla den Versuch, die Schaubühne seines Landes als eine moralische Anstalt zu rekonstruieren, was sie gerade in England, das keinen Schiller hatte, von je am wenigsten gewesen war: es sollte die verpönte literarische Zensur eingeführt, aber nicht von Staatsfunktionären oder, wie es geschah und geschieht, von einem Hofbeamten, dem Lord Chamberlain, sondern von den angesehensten Künstlern und Dichtern selber ausgeübt werden; damit würde, meinte der Verfasser, die Produktion gesäubert, ja — es wurde gleich ein bißchen viel auf einmal erwartet! — Bühne und Kanzel nach langem Kampf miteinander ausgesöhnt.

Um die gleiche Zeit wie Delylas Versuch begann auch das Parlament endlich, sich ernsthaft mit dem Theater zu beschäftigen und setzte eine Kommission aus Leuten der Praxis und Schriftstellern ein, um auf Grund ihrer Gutachten dann Beschlüsse fassen zu können. Der Vorkämpfer der ganzen Bewegung in England und Vorsitzende jenes Ausschusses, der alsbald zwei Gesetzesvorschläge einbrachte, war Bulwer, der außerdem als eine Art literarischer Vorschneider des Theaters fungierte und

in seinem klugen Buche über »England und die Engländer« manch guten Rat zur Hebung des Geschmacks beisteuerte: so den Gedanken eines Staatspatronats der schönen Künste und vor allem den Vorschlag, dem verzogenen Publikum nicht den Prunk der Ausstattungsstücke zu nehmen, sondern ihn in den Dienst der Kunst zu stellen — eine Proposition, auf die ja Macready später mit mehr künstlerischem Geschick als finanziellem Glück einging. Bulwer sah zwei Grundursachen der ganzen Theatermisere: die ungenügende und ungeregelte Bezahlung der Bühnenschriftsteller und die Privilegierung von nur zwei Theatern. Welcher Mann, so fragt er zu dem ersten Punkt, »der noch populär schreiben kann, wird für die Bühne schreiben, solange man zwar verurteilt wird, wenn man durchfällt, nichts aber gewinnt, wenn man Glück macht«? Das Fixum, das früher bei »gutgehenden« Autoren etwa 10 000 Mark für das Stück betrug — so bei Bulwer und Knowles — ward kleiner anstatt größer. Auch in Deutschland ging 1835 eine »Vorstellung der dramatischen Schriftsteller und Komponisten an einen hohen Bundestag, betreffend den Schutz des geistigen Eigentums«, deren Wort- und Schriftführer Eduard Devrient gewesen ist.

Das Parlament des praktischen England hat die Gewichtigkeit dieser Honorarfrage schnell eingesehen und ebenso schnell die Bill zum Schutze des dramatischen Eigentums zum Gesetz gemacht. Die Rechte der einheimischen Bühnenautoren (für welche erst seit Boucicault allgemein der prozentuale Anteil statt des Fixums eingeführt wird) waren nunmehr also, dank Bulwers wackerem Eingreifen, geschützt. Und die Folge? Die Direktoren griffen mit verdoppelter Wut zu den Ausländern, die das noch nicht waren, vor allem zu den Franzosen. Noch annähernd 30 Jahre, bis 1852, ging diese Freibeuterei in der schamlosesten Weise weiter. Eine englische Bühne brauchte nichts anderes zu tun, als sich einen armseligen Schreibergehilfen zuzulegen, der ein bißchen Französisch konnte, um ihr die gerade gangbare Ware schnell zu übersetzen, so gut oder so schlecht er es eben in der Schule gelernt hatte. Selbst nach den fünfziger Jahren waren die Ausländer auf der englischen Bühne indessen noch fast ebenso vogelfrei wie vordem, da nur die wörtliche Übersetzung geschützt, dagegen jede Art von »Adaptation« fremder Werke noch abgabefrei zulässig war, auch wenn diese »Anpassung« sich nur auf die Änderung von Namen oder Schau-

plätzen und auf Einfügung oder Weglassung einer einzelnen Figur erstreckte. So konnten manche der bis ins 20. Jahrhundert erfolgreichsten fremden Schauspiele in der Öffentlichkeit als Original passieren. Kein englischer Theaterzettel macht sich selbst heutigentags die Mühe, den eigentlichen Autor der Komödie »David Garrick« oder des Lustspiels »A Pair of Spectacles« mitzuteilen. Erst die Berner Konvention hat dann 1886 in England endgültig auch dem ausländischen Drama die gleichen Rechte wie dem einheimischen eingeräumt. Dickens verhöhnte in »Nickleby« auch jene systematische Bestehlung der Franzosen. Crummles beauftragt Nikolas, ihm in drei, vier Tagen ein Stück zu liefern. »But really I can't«, returned Nicholas, »my invention is not accustomed to these demands, or possibly I might produce — —« »Invention! what the devil's that got to do with it!« cried the manager, hastily. Schon hat Crummles aus seinem Pult ein französisches Manuskript geholt: »Just turn that into English, and put your name on the title-page . . .« —

Über ein Jahrzehnt länger als die Tantiemenbill hat — ganz gegen Bulwers Erwarten, der auch diese alsbald in seinem Sinne erledigt zu sehen hoffte — die andere auf Annahme warten müssen, welche die Dekretierung der Theaterfreiheit forderte. Noch immer bestand das bekannte Spielmonopol der beiden »Winterbühnen« Drury Lane und Covent Garden. Manche der minor theatres waren längst auf mehr oder weniger ingeniöse Einfälle zur Umgehung des Anspruchs der alten Theater auf die »plays proper«, das legitimierte Drama, gekommen. Gelegentlich entstanden unter dem Zwang wirklich neue Spielarten, wie Mathews' Verwandlungspossen, meistens aber hängt man bekannten alten Lappen neue Mäntelchen und Titelchen um. So taufte man ja gelegentlich Shakespeare zum »ballet d'action« um, oder man führte um 1750 in der Not des Augenblicks die früher erwähnte »Burletta« ein, ein an Adelphi und Olympic besonders gepflegtes unoriginelles Schaustück mit Musik aus bunt zusammengewürfelten Ingredienzien von Pantomime, Melodrama und Posse. Auch die Erlangung der Spielkonzession an sich machte oft noch große Schwierigkeiten. Das Strand Theatre, dem sie jahrelang überhaupt nicht gewährt wurde, druckte in seiner Not seinen Zetteln in großen Lettern den Vermerk auf: »Admission free«. Aber frei wurde dann nur derjenige zugelassen, der vorher in einer gegenüberliegenden Konditorei

für 4 Schilling eine Unze Pfefferminzplätzchen oder für 2 Schilling eine halbe Unze sich erstanden hatte, wofür er, als Gratiszugabe, das Theaterbillett erhielt. Als auch das nicht mehr anging, setzte man sich mit dem schon länger legalisierten Victoria-Theater in Verbindung, das gegen eine gewisse Beteiligung in einem anderen benachbarten Laden für ein bezahltes Billett zu seinem eigenen Hause eine Freikarte zum Strand Theatre mitverkaufte. Mit größter Rücksichtslosigkeit ging die Behörde 1835 gegen die Mitglieder dieser Bühne vor, an der sie durch die Schließung nicht weniger als 86 Familien brotlos machte.

Die beiden patent theatres selber hatten längst, wie Bulwer ganz richtig sagt, »nachdem sie das Publikum einmal mit Aufwand überschüttet haben, sich selbst die höheren Lustspiele und das ruhige Schauspiel verschlossen, da sie das Publikum untauglich gemacht haben, daran Geschmack zu finden«. Durch die Aufhebung des Vorrechts sollte ein freierer Wettbewerb ermöglicht und jede der zwei Hauptbühnen wieder zu ihren eigentlichen Aufgaben zurückgeführt werden. »Das Monopol führte sie in ihren Bestrebungen auf Irrwege, die Konkurrenz wird sie wieder zurechtführen.« So kalkulierte — nur teilweise richtig — Lord Bulwer.

Die Leute von der Schauspielerzunft, konservativ und egoistisch wie zu aller Zeit in aller Welt, stemmten sich zum Teil mit ganzer Macht gegen seine Bill. Edmund Kean, dessen Freskokunst nur die große Bühne anstand, konnte — ohne, dank seinem künstlerischen Ansehen, auf viel Widerspruch zu stoßen — vor der Unterhauskommission zu Bulwers berechtigtem Ärger den glatten Unsinn behaupten, daß die Riesenform der beiden Häuser für das Publikum überhaupt nicht fühlbar sei. Charles Kemble, der gleichfalls fürchten mochte, daß es mit einer neuen Strömung auch seiner alternden Kunst ans Leben gehen könnte, sprach zur Lizenzfrage das übrigens nicht ganz unzutreffende Wort aus: »Die Vermehrung der Schauspielhäuser wird keineswegs eine Vermehrung der guten Schauspieler zur Folge haben.« Und der ältere Mathews, dem seine Privilegien als Monomime erschüttert zu werden drohten, schloß sich selbstredend der Meinung seiner Kollegen an. Nur Macready setzte sich in einer Petition an das Home Office für die Aufhebung des Privilegiums ein, das ihn selber ruiniert hatte. Als nach elf Jahren des Redens und Schreibens der Gesetzesvorschlag 1843

endlich durchging, war von den Gegnern und ihren Interessengenossen die öffentliche Meinung so gründlich bearbeitet, daß diese Edelsten Thaliens zunächst wirklich Recht zu behalten schienen. Man spielte jetzt zwar Theater in Hülle und Fülle, aber man gab nach einem kurzen Shakespearewettrennen in der Mehrzahl die nie eigentlich privilegierten Gattungen, Ballett- und Zirkusstücke, und schuf den wenigen, die es besser meinten, nur noch mehr Konkurrenz als bisher.

Die künstlerische Arbeit, die Charles Kean und Phelps geleistet haben, sind dann das erste greifbare Resultat der englischen Theatergewerbefreiheit. Ohne diese wäre der erstere, hätte er das gleiche Experiment überhaupt gewagt, schon nach kürzester Zeit an einer der beiden, Unsummen verschlingenden Hauptbühnen materiell gestrandet, und das Unternehmen von Phelps, das im Jahr nach der Genehmigung der Bill einsetzt, konnte in der Form, in der es allein Wert für die Gegenwart und Zukunft des englischen Theaters hatte, überhaupt erst an einer mit bescheidenen äußeren Mitteln arbeitenden und mit keiner »Tradition« belasteten Privatbühne Wirklichkeit werden. Ein Zufall bleibt es also keineswegs, wenn die meisten englischen Bühnenreformatoren des 19. Jahrhunderts ihre Erfolge nicht auf Drury Lane und Covent Garden, sondern an kleineren Theatern sich erkämpft haben.

---

7. Kapitel.

Das Unterhaltungsstück.

Wir haben, als wir in einem früheren Kapitel das englische Drama bis zur Mitte des Jahrhunderts betrachteten, eine große Gruppe von Erzeugnissen der Bühnenliteratur unbeachtet gelassen: all jene, in denen das Wort keine oder nur eine sozusagen mechanische Funktion mehr verrichtet, also vor allem die musikalischen Gattungen bis hinauf zur wirklichen Oper, die Burleske mit und ohne Musik, die Pantomime — das Ausstattungsstück — und das Melodrama, durchweg Produktionen des englischen Theaters, wo die schauspielerische oder bühnenmaschinelle Aktion, nicht die literarische Unterlage den Schwerpunkt bildet. Sie müssen wir in einem eigenen Abschnitt zusammenfassen, den man fast betiteln möchte: Vom englischen Ungeschmack.

Die Grenze zwischen jenen Stücken, die noch Literatur sind, und denen, die es nicht mehr sind, ist, wie sich versteht, fließend. Sie ist bei einer Gruppe gar nicht zu ziehen, beim Melodrama. Es ist ein Erzeugnis des praktischen Theaterbedarfs, das mit künstlerischem Schrifttum an sich nichts mehr zu tun hat: mit einem Vergleich aus der Produktion unserer eigenen Tage ausgedrückt, ein Kientoppdrama mit begleitendem Text. Aber das Melodrama hat von seinen frühesten englischen Tagen an von Zeit zu Zeit immer wieder Männer der Literatur angelockt, nicht einzig wohl, weil Geld und Erfolg mit ihm zu verdienen war, sondern auch weil es als eine dramaturgische Aufgabe rein technisch genommen manchmal reizen mochte. Denn merkwürdig: während das Lustspiel oder das sentimentale Schauspiel sich's an lockeren Einzelbildern genug sein lassen konnte, forderte man im Melodrama, der »Tragödie ohne Logik«,

wie William Archer es einmal nannte, einen bis zu gewissem Grade geschlossenen Fortgang einer Handlung, bei der die Voraussetzungen allerdings wie die Situationen an sich von Unglaubhaftigkeiten und Widersinn strotzen dürfen.

Aus einzelnen Fällen kennen wir das Melodrama, wenn auch nicht als Ganzes. Die »Black-Eyed Susan« von Jerrold war ein Muster vom Ende der zwanziger, die »Lady of Lyons« von Bulwer vom Ausgang der dreißiger Jahre. Um diese Zeit hatte das Melodrama noch keine sehr lange Vergangenheit hinter sich. Es war mit anderem Unfug zu den Engländern aus Frankreich gekommen, wo es um das Jahr 1802 schon in voller Blüte stand, als Covent Garden, just das geheiligte Covent Garden, sich erstmals dieser unkünstlerischsten und gemeingefährlichsten aller Erscheinungen des englischen Theaters erschloß: um es bald nachher, genau wie Drury Lane, mit allem Nachdruck aus Geldrücksichten zu pflegen. Dieses früheste Melodrama, das »Tale of a Mystery« von Thomas Holcroft, dem bekannten Jockey und Dramatiker, ist selber nicht viel mehr als eine freie Übersetzung aus dem Französischen. »The principal incidents, many of the thoughts« — wo sind die in dem Stück eigentlich zu finden? — »and much of the manner of telling the story« — kurzum alles bis auf Kostüm, Lokal und ein paar szenische Verschiebungen stammte nach des Adapters eigenem Bekenntnis von dem Monsieur de Pixérécourt. Die beliebten Elemente der späteren Zeit sind zum großen Teil schon hier vertreten: sensationelle Erscheinungen wie ein Stummer als Bedienter und ein Mordgeselle unter der Maske eines Biedermanns, dazwischen heitere Elemente, einmal tanzende Bauern, zum Schluß ein lustiges Abzugslied nach aller Gruselmacherei. Eine große Rolle spielt auch die Musik schon diesmal; die fehlt natürlich niemals im englischen Melodrama, das sonst mit dem deutschen Begriff sich allerdings durchaus nicht deckt. Denn nur die ganz wichtigen Begebenheiten werden vom Orchester unterstrichen, im übrigen tritt es nur zum Szenenende und als Zwischenaktsmusik in Aktion. Die Aufgaben, die ihm im »Tale of a Mystery« zufallen, sind durchaus die gleichen, wie sie es später und jetzt noch sind. Da heißt es nacheinander etwa: »Music to express discontent and alarm; Music, to express chattering contention; Music, loud and discordant; Soft Music but expressing first pain and alarm, then the successive feelings of the scene; Music of painful

remorse, then changes to the cheerful pastoral.« Man würde nicht staunen, wenn selbst einige der ursprünglich verwendeten Musikstücke bis zum heutigen Tage die nämlichen geblieben wären. — Halbdutzendweise wird seit Holcrofts Erfolg oft ein und dasselbe französische Melodrama, wenn es im Heimatland Erfolg hatte, für die verschiedenartigen Geschmäcker der verschiedenartigen Theater Englands zugestutzt. »La Prière des Naufragés« von d'Ennéry hieß am Adelphi, dem Zentrum des besser ausgestatteten und von vornehmerem Publikum besuchten Melodramas: »The Sea of Ice, or The prayer of the Wrecked and the Gold-Seekers of Mexico«, an dem vorstädtischen Marylebone noch mehr versprechend »The struggle for Gold, and The Orphan of the Frozen Sea«, und wieder ein andermal irgendwo »The Prayer in the Storm or The Thirst for Gold«.

Das Melodrama kennt und anerkennt nur einen einzigen Zweck: den, um jeden Preis sensationelle Unterhaltung zu bieten — genau den gleichen Zweck also, wie der in England von jung und alt, von hoch und niedrig verschlungene Schundroman. Es ist nach Schlegels Definition in seinen Vorlesungen über die dramatische Literatur ein Stück, »wo in emphatischer Prosa irgend etwas Wunderbares, Abenteuerliches oder auch sinnliche Handlungen nebst den dazugehörigen Dekorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden«. Die Wirkungen des Melodramas sind zweifelsohne weitaus bedenklicher als die einer schlechten Erzählung. Schon deswegen, weil die geschaute Situation so viel stärker nachwirkt als die erzählte. Kein Mittel ist dem skrupellosen Verfasser dieser Schauerdramen zu schlecht, wenn es das Grunderfordernis erfüllt: die Erzeugung der Spannung. In stofflicher Hinsicht unterscheidet das Melodram sich unwesentlich von dem romantischen Schauspiel. Besonders an den Hauptbühnen holt es sich, wie schon Holcrofts Stück, seine Themen gerne aus fernen Ländern und nicht zu nahen Zeiten — um von vornherein eine Einforderung des Wahrheitsbeweises von seiten der Zuschauer auszuschließen. Da führt man, wie etwa in »Gil Blas« an Drury Lane, in das Räuberland Spanien, wo überhaupt, wie beim lieben Gott, immer alle Dinge möglich sind, und zeigt, wie böse Banditen mit ihrem wunderschönen jungen Hauptmann im Mondenschein und Sterngefunkel eine harmlose Staatskarosse, die man schon von ganz ferne her auf Kreuz- und Querwegen nahen sieht, überfallen, wobei

der wunderschöne junge Hauptmann dann schließlich selber sein wunderschönes junges Leben lassen muß.

Auf den Vorstadtbühnen geht man auch in dieser frühen Zeit schon kräftiger ins Zeug, besonders am Surrey, der bevorzugten Kultstätte des Volksmelodramas auf der rechten Themseseite. Für Gäste, wie sie hier verkehren, braucht man nicht erst die zeitliche und örtliche Distanz herzustellen, die glauben auch aus der Gegenwart alles, wenn es aus ihrer eigenen jammervollen Sphäre in eine höhere verschoben wird, in die »gute Gesellschaft«, und der Untertitel lautet dann mit Vorliebe »A Romance of Real Life« und ähnlich. Hier werden die einzelnen Gestalten, auf daß ja kein Zweifel über ihre Körper- und Lebensbeschaffenheit obwalte, bereits auf dem Zettel (wie noch heute durchweg) mit der Umständlichkeit von Schillers »Fiesco«-Personalien beschrieben. In einer »Geneviève«, die aus Frankreich stammt, heißt es in den vierziger Jahren im Programm: »Mr. John Bull, a Sample of English Ingenuity, newly imported from the Purlieus of the Borough Mint — Mr. Mathias Mouse, a retired cheesemonger from London, in search of romance, solicitude, sighs and shady groves — Clarissa Harlowa Hobbs, an intimate acquaintance of Mrs. Bull Dog rather attached to the pockets of Mr. Theophilus Mouse.« Mit der gleichen Ausführlichkeit werden dann auch Vorgänge und Dekorationen jeder einzelnen Szene beschrieben. So gleich die erste: »Cottage of Philip Breneau, in a Vale on the Coast of Cornwall, with distant View of the Village Church — The Courier — The Adventurer's Romance — Love, Knavery and Folly.« Und was passiert nicht alles in einem einzigen Melodrama während eines Abends oder vielmehr eines halben Abends — denn es gab ja immer noch eine Zulage wie beim Fleischer, wenn das Maß nicht ganz gerüttelt war! »Heirat, Diebstahl, mißlungener Mord, Retter, Duell, Kniefall, Eifersucht, Hunger, Durst, Frost, Völlerei, Verführung, zweites Duell, falsche Liebe, echte Liebe, Verhaftung, Verzweiflung, wirkliche Bigamie, geistige Bigamie, falsche Wechsel, gelungener Mord, falsche Anklage, Verhaftung, Füsilierung, Rechtfertigung, endliche Aussicht auf eine neue Heirat« — das sind die Ingredienzien eines solchen Machwerks, die Venedey für jene »Geneviève« sehr lustig inventarisiert.

Das Blut fließt nur so in Strömen. Ein anderer deutscher Augenzeuge berichtet uns in den dreißiger Jahren aus Schott-

land einmal bei Blum-Herloßsohn von einer solchen Szene: »Ein Mädchen ermordet den Geliebten in einem Nebenzimmer, sie stürzt nun mit einem Schwert voll Blut zurück auf die Bühne, wischt es an ihr Haar und zeigt es dem Publikum und, da dieser tragische Coup noch nicht zieht, schmiert sie das Blut auf den Arm, putzt dann das Schwert mit dem Haar ab, bricht in ein grinsendes verzweifeltes Lachen aus und stürzt nieder wie wahnsinnig.« Die bis ins letzte realistische Detail ausgepinselten Sterbe- und Wahnsinnsszenen, die uns bei der Betrachtung der englischen Schauspielkunst schon aufgestoßen sind, finden im Melodrama immer neue Nahrung, das ihrer bald so wenig mehr entraten kann, wie auf der anderen Seite der mit peinlicher Emsigkeit geprobten Schlacht- und Duellszenen: man schlägt sich nicht nur nach allen Regeln der Fechtkunst mit Florett und Säbel, sondern haut auch mit gleicher Sachkenntnis mit Tomahawk, Prügel und Metzgerbeil drein.

In einem anderen, nicht so harmvollen, aber genau so verlogenen Typus wird weniger mit Blut als mit Salzwasser tragiert. Es ist jene Sorte von Stücken, wo gute Menschen bloß beinahe schlecht werden und nur um ein Haar, nicht ganz zugrunde gehen. Sie ist uns aus Jerrolds »Schwarzäugiger Suse« und Bulwers »Fräulein von Lyon« schon vertraut. Da haben wir dann, wie Leon Kellner von Watts Phillips' »Freigesprochen« aus den sechziger Jahren erzählt, in einem kurzen Akt beisammen »ein Wirtshaus mit einer hübschen Kellnerin, einen Werbeoffizier und mehrere Rekruten, einen lustigen, sogar witzigen Advokatenschreiber, einen braven Schlossergesellen, der immer Geld, gute Laune und eine offene Hand besitzt, einen Faulenzer und Tunichtgut, der den fleißigen Schlosser haßt, eine blutarme Witwe mit ihrem schwerkranken Kind, einen habgierigen Advokaten, einen Diebstahl, der dem Unschuldigen zur Last gelegt wird, eine Szene mit Messer und Revolver und einen Sprung vom Deck eines Truppenschiffs in die See bei Mondscheinbeleuchtung.«

In den dreißiger Jahren hat das Melodrama sich schon so in England eingebürgert, daß es von manchen wie ein nationales Gut verteidigt wird. Der alberne Graf von Melfort ist bereit, »gegen jeden die Superiorität des englischen Melodramas zu verteidigen ... Die Natur wird in der Tat völlig und bis zu dem äußersten Punkte der Illusion nachgeahmt«. Bulwer, der

geborene Veredelmann des Theaters, wollte auch Pantomime und Melodrama neue Impulse geben: »Wie würden erst Stücke dieser beiden Klassen anziehen, wenn deren Effekt durch ein entsprechendes Talent in der Aufstellung der Charaktere, in der Melodie der Sprache, in der Anlage des Sujets unterstützt würde, wenn sich die Zauberkraft eines wahren Dichters mit der Ausführung eines vollendeten Künstlers verbände.« Das war ein großer Rechenfehler Bulwers; das Bühnenstück, wie er es erträumte, wäre wieder ungefähr das geworden, was mehr als 200 Jahre zuvor bereits der »Othello« gewesen, und es hätte somit die heimliche Verpflichtung für den Zuschauer enthalten, aufzupassen und womöglich nachzudenken. Und just das wollte man doch vermieden wissen.

Im Gegenteil, es gab gewiß noch viele in England, für welche auch das, was im bestehenden Melodrama gesprochen wurde, nur ein unangenehmes Nebengeräusch zu den schönen lebenden Bilderbogen von Stelldicheins oder Totschlägen abgab. Für sie war dann die Pantomime recht, deren deutscher Wortsinn übrigens gleichfalls von dem englischen sich unterscheidet. Denn ganz war das Wort auch in dieser Feerie nicht ausgeschaltet, wenn es auch nicht mehr die geringste Bedeutung hatte: zumeist ist es über der Unruhe, welche die Freude im Zuschauerraum und die fortwährenden Umbauten auf der Bühne verursachen, überhaupt nicht zu vernehmen. An Boxing day, dem zweiten Weihnachtstage, fand früher unter dem Jubel der Londoner Lehrbuben, die da auf Kosten ihrer Meister nach altem Brauch das Paradies füllten, die erste Aufführung des Weihnachtsstücks statt, das dann oft bis nahe an Ostern allabendlich wiederholt wurde.

Die eigentlichste Heimat auch der englischen Pantomime ist natürlich Italien, aus deren commedia dell' arte die Hauptfiguren Pantalone (Pantaloon), Scapino (Christmas Clown), Pulcinello (Punch) und Arlequino mit übernommen wurden, während die Nebengestalten des Stegreifspiels verschwinden. Auf den Jahrmärkten ist Harlekin mindestens schon um 1600 eingebürgert, 1607 taucht er schon in einer Nebenrolle bei John Day auf. Als Held eines Stückes erscheint er 70 Jahre später, in dem größtenteils aus Werken Molières zusammengestohlenen »Scaramouch, a Philosopher, Harlequin, a Schoolboy, Bravo, Merchant and Magician« von Ravenscroft am Theatre Royal.

Der eigentliche Begründer der neueren englischen Pantomime war John Rich, der Erbauer des Covent Garden, der auch lange an Lincoln's Inn Fields Theatre spielte. Bis zu seinem Auftreten im Jahre 1717 als »Harlequin executed« war Harlekin eine Sprechrolle. Da Rich nicht gut sprach, gab er ihn stumm. Seit dieser Zeit blieb Harlekin zumeist so auf dem Theater: wie durch einen nicht ganz unähnlichen Zufall — die Erkrankung einer Sängerin — eine Oper Aubers, die »Stumme von Portici«, später die rein mimische Rolle der Fenella erhielt.

Der sprechende Harlekin stirbt trotz Rich nie ganz aus (Garrick spielte ihn an Goodman's Fields so), und um 1800 herum (wo James Bryne, der Ballettmeister von Drury Lane, das heutige Harlekinkostüm von weißer Seide einführt) hat die »speaking pantomime« gesiegt, von der Leigh Hunt spottete: »It is better to act folly than to talk it.«

Der Vorgang der älteren englischen Pantomime ist durchaus typisch festgelegt. Immer dreht er sich um die von einem Zauberer oder einer Fee bald aus Güte, bald aus Bosheit vorgenommene Verwandlung von Menschen in die Gestalten der italienischen Harlekinsposse. Die einfachste Form ist die, daß ein Liebespaar zu Harlekin und Colombine wird, um den Verfolgungen des dem Mädchen bestimmten reichen Tölpels und seines Vaters zu entgehen, die aber ihrerseits beide die nämliche Wandlung durchmachen und jene dann auf allen Wegen verfolgen — der Alte als Pantalone, der gefräßige Dummian als Clown in weiten, weißen, rotgeränderten Pumphosen mit unendlich großen Taschen, in denen er halbe Bäcker- und Metzgerläden verschwinden lassen kann. Die Verfolgung selber bildet den eigentlichen Kern der dürftigen Handlung und wird in jeder neuen Pantomime natürlich auf andere Weise bewerkstelligt: der Erfindung des Maschinenmeisters ist ja bei einer solchen stofflichen Einkleidung der weiteste Spielraum gelassen. Doch ähneln natürlich auch die Streiche, welche die beiden feindlichen Parteien sich spielen, bei den immer gleichen Figuren einander mehr und mehr. Es fehlen nie die Prügel-, Box- und Ohrfeigeszenen, nie die Szenen in der großen Stadt, die zu allerhand Scherzen auf Tagesereignisse Gelegenheit geben, nie die Groteskszenen von jener Art, wo einer dem anderen den Kopf abschlägt und dann das kopflose Korpus dem korpuslosen Kopf nachläuft, oder von jener anderen Sorte, wo der Clown ver-

gebens versucht, ein Licht auszublasen, weil die tanzende Kerze immer da ist, wo er in dem Augenblick nicht ist, es fehlt schließlich nie die große, gern in einen Tempel verlegte Schlußapotheose, die bald bei den Glühwürmchen, bald bei den Chinesen, bald im Sonnenreich spielt: irgendwo eben, wo der Beleuchtungsdirektor seine neue oder verbesserte Gasinstallation möglichst glanzvoll erstrahlen lassen kann.

Wie die Schachtelgeschichte gewissen Änderungen unterzogen wird, so auch die kurze, oft nur den ersten Auftritt einnehmende Rahmenerzählung. Statt der Menschen werden zur Abwechslung auch Tiere — Kater und Eule, Hahn und Elster — oder Elfenwesen der Transformation unterzogen, deren Motivierung gleichfalls nach Möglichkeit variiert wird. Sie erfolgt nicht nur aus guten oder bösen Instinkten heraus, sondern vielleicht auch einmal bloß infolge von Schläfrigkeit, wie bei jenem kleinen Koboldlein, das über seiner Totenwacht einnickt und so den über Pantalone und seine Familie verhängten Zauber wieder unwirksam macht.

Die beliebteste Bühne für die Christmas pantomime, welche in dem Easter piece und in sonstigen Feerien (unter denen selbst unser deutscher Raimund auftaucht) später noch allerhand Seitenstücke für andere Jahreszeiten erhält, war lange Zeit hindurch Covent Garden, das über ein Trifolium von gerade dafür hervorragenden Künstlern verfügte. Der eigentliche Pantomimenmeister war Bantley, der Dekorationsmaler Stanfield und der Clowndarsteller Joe Grimaldi, in der stummen Bühnenkunst ein so großer Künstler wie in der parodistischen später Frederick Robson. Natürlich suchte Drury Lane mit ihnen Schritt zu halten. Man kann auch von kritischen Männern begeisterte Urteile hören: »Lachen Sie mich nicht aus,« schreibt Schlesinger, »aber einen herzlicheren Genuß als die vorjährige Pantomime im Drury Lane-Theater hat mir noch keine Bühne geboten. Das nenn' ich plastischen Spaß, Tollheit mit Methode, erbaulichen Unsinn, ein Kaleidoskop für große Kinder.« Auch Richard Wagner, der eine Pantomime an Adelphi sah, ging sehr befriedigt fort. Sie bestand nach seiner Beschreibung »aus einem unvermerkt zusammenhängenden Conglomerate der bekanntesten Märchen, dabei gar keine Aktschlüsse vorkamen und in einem fortgespielt wurde. Es begann mit der goldenen Gans, verwandelte sich in die drei Wünsche, ging von dort in Rot-

käppchen über, wo der Wolf in einen Menschenfresser verwandelt war, welcher ein sehr drolliges Couplet sang und schloß unter mancherlei anderweitigen Ingredienzien mit Aschenbrödel. Diese Sachen waren in jeder Hinsicht szenisch und dramatisch vorzüglich ausgestattet und gespielt, und gaben mir wirklich einen sehr guten Begriff davon, wie das Volk phantasievoll zu unterhalten sei.« Die Pantomime ist in der Tat ein Volksvergnügen im weitesten Sinne, da sie — auch heute noch — alle Bevölkerungsschichten und jede Altersstufe zu befriedigen versteht. Thackeray hat in den »Sketches and Travels in London« eine Pantomime der Noblen in Covent Garden, Dickens im »Uncommercial Traveller« eine Pantomime des Volks am Britannia Theatre beschrieben. Die Unterschiede liegen mehr in der Aufmachung als der Erfindung. Die von Dickens erwähnte stellte dar, wie der Geist der Freiheit ins Reich der »Needles and Pins« kommt, die mit ihrem Erzfeind Rust im Kampfe liegen.

Statt der verhältnismäßig einfachen alten Form begegnen wir häufig auch heiter gewendeten Begebnissen der Geschichte oder Sage. Einmal heißt die Pantomime »The Book of English History« mit Victoria als Titelbild im Goldrahmen als Eröffnungstableau, und an Covent Garden gibt es 1843 »Punchs Pantomime oder Harlequin König Johann und die Magna Charta«, deren Vorspiel in Rom »auf der bekannten klassischen Kuhweide«, dem Campo Vaccino, mit einem Elfenspiel beginnt und ziemlich sinnlos nach England überspringt, dessen neueste Errungenschaften, Income Tax und Eisenbahnen, dann wie in der modernen Jahres-»Revue« von Paris oder Berlin bald mit mehr, bald mit weniger Witz und Behagen durchgehechelt werden. König Johann stellt sein Szepter in den Schirmständer und hängt seine Krone am Hutnagel auf. Auf der Goldwage — im Englischen ist der Wortwitz der »sovereign-Wage« möglich — wird er dann gewogen und zu leicht befunden. In dieser Weise gehen die Scherze stundenlang weiter, bis Punch alles wieder einrenkt. Mit ihren vielen grotesken Scherzen unterscheiden sich die Pantomimen manchmal nur noch durch die Einkleidung von der Burleske. Die Pantomime »Tell« beginnt im Reiche der Sklaverei. Der Herr dieses Reiches, der Dämon der Unterwerfung, besitzt eine Patentfesselfabrik, die der geschätzte Genius der Freiheit (natürlich Frau Britannia selber) mitsamt ihrem schlimmen Chef vernichtet. Darauf folgt als zweiter Abschnitt die realistische

Karikatur des Geßler-Tell-Dramas und nach dieser wieder ein phantastischer Teil mit den üblichen Metamorphosen. Ihn schließt dann die Apotheose, der Garten der Glückseligkeit, ab, der kein anderes Lokal als die Tellsplatte am Vierwaldstättersee gewesen ist. Ganz unvermittelt stehen also Märchenmotive und Possenscherze beieinander.

Der Tanz erscheint zumeist in der Verbindung mit der Pantomime, wo er seine Soli hat oder selbst einen ganzen Akt ausfüllt. An den führenden Bühnen liegt er dann überwiegend in den Händen der Italiener oder Franzosen, während an den übrigen, die sich die Ausländer nicht leisten können, deren Kunststücke, so gut es geht, kopiert werden mögen. Es war nicht die Regel, daß Eingeborene es zu künstlerischer Anerkennung im Tanz brachten, wie jene Vorläuferinnen der Wiesenthals, die drei sisters Dennetts, die William Hazlitt in einen Begeisterungstaumel ähnlicher Art versetzten wie Isadora Duncan am Anfang des 20. Jahrhunderts einen deutschen Universitätsprofessor. Auch sie tanzten »Reform«: »We shall not try to defend them against the dancing-school critics; there is another school, different from that of the pied à plomb and pirouette cant, the school of taste and nature . . . Theirs is the only performance on the stage that gives the uninitiated spectator an idea that dancing can be an emanation of instinctive gaiety, or express the language of sentiment.« —

Seltsam nimmt sich in der zwar oft phantasielos gestalteten, aber doch phantastisch gedachten Pantomime besonders die Tagessatire aus. Neben dem Erwähnten etwa die Anspielungen auf die Gründerzeit, in der England damals stand, mit Häuseraufschriften wie die: »Waschgesellschaft der vereinigten drei Königreiche« oder »Aktiengesellschaft zum Vertrieb von Bergwerksanteilen zu zehn Pfund, um in zehn Jahren Millionär zu werden«, und solche auf das Utilitarierprinzip, das die Tanzsäle der Feen aufgräbt und Eisenbahnschienen hineinlegt, oder der Spott auf unmögliche Dinge, von denen man damals träumte, so in sechs Tagen mit dem Steamboat nach Amerika zu fahren oder mittels einer Maschine eine ganze Stunde lang in der Luft herumzukutschieren. Derartige Anknüpfungen an das Leben waren in den, in erster Linie den Kindern zugedachten Pantomimen im Grunde völlig deplaciert, und es ist verständlich, daß sich eine selbständige Gruppe von jenen absonderte, in denen gerade

umgekehrt die Zeitglossierung nun das Fundament und das phantastische Moment nur den dekorativen Rahmen abgab: es war die urenglische musikalische Extravaganza, die Zwillingsschwester der Parodie und die Mutter der Gilbert-Sullivan-Operette. Ihr literarischer Vater war James Robinson Planché, den Deutschen nicht unbekannt als Librettist des »Oberon«-Textes (der aber ernstgemeint ist), ihre Paten sind Sir Francis Burnand (der bis ins 20. Jahrhundert hinein Herausgeber des »Punch« war) und Henry James Byron.

Jeder Stoff, den die Literatur der Welt oder das englische Schauspiel des Augenblicks behandelt, wird besonders durch und seit Burnand, dem Geschäftigsten, auf den Kopf gestellt. Die französischen Feenmärchen sogut wie die griechischen Göttergeschichten und die spanischen Rittersagen. Gerade aus den ersteren, aus Perrault und der Comtesse d'Aulnoy hat Planché gern die erste Anregung zu den Extravaganzas geschöpft, die ihm auch szenisch reiche Ausbeute versprachen. Da waren »The King of the Peacocks« und »The Island of Jewels« und »King Charming« und Dutzende von anderen schlagfertigen, lustigen und zumeist sehr reinlichen Musikpossen. Auch der Olymp wird, 30 Jahre vor Offenbach, bereits von ihm geplündert in den »Olympic Revels, or Prometheus and Pandora«, welche er zusammen mit Charles Dance nach einer Erzählung des jüngeren Colman, »The Sun Poker«, verfaßt und die Epoche machen. Noch im gleichen Jahre 1831 tritt die Konkurrenz, Burnand, mit den sich auf die »Revels« reimenden »Olympic Devils« — der voroffenbachschen Orpheustravestie — auf, und andere Olympiaden folgen: »Olympic Frailties«, Olympus in a Muddle«, »Olympic Games«. Und weitere Themen der antiken Mythologie spazieren zu Dutzenden hinterdrein, etwa R. B. Broughs »Medea or The Best of Mothers, with a Brute of a Husband« und »Ixion or The Man at the Wheel« von Burnand — die Verulkung des armen, von Zeus wegen seiner Liebe zu Hera von der Göttertafel schnurstracks in den Tartarus hinabbeförderten und da an das rollende Feuerrad geschmiedeten Lapithenkönigs, eine der kalauerreichsten und lustigsten Possen aus der großen Familie. Man findet schon all die uns inzwischen aus Offenbach geläufigen Scherze und Anachronismen. Das Volk steckt Ixions Palais in Brand. »Seid Ihr versichert?« herrscht ihn Zeus an. Dann läd er ihn zum berühmten Göttermahl ein: »Lunch pünktlich

um halb zwei bitte«. Das war in den sechziger Jahren, so lange dauert die Mode. Und in den siebziger Jahren noch erscheint, vom Verfasser selber in Kur genommen, »Ixion Re-Wheeled«, »neu gerädert«. So leitet Burnand zeitlich und stofflich unmittelbar zu Gilbert über.

Planchés und Burnands Extravaganzas blieben natürlich nicht die einzigen. Eine der ergötzlichsten aus der frühen Zeit, in deren Titelrolle Madame Vestris Triumphe feierte, stammte von einem gewissen W. T. Moncrieff: »Giovanni in London«. Don Juan ist, wie er es — nicht nur in England — nicht besser verdient hat, in die Hölle spediert worden. Aber da benimmt er sich nun nicht anders als einstens einige Stockwerk höher auf Erden: er bandelt alsbald mit den Furien an und verführt, als er auch davon genug hat, Herrn Plutos höchsteigene »Queen«. Seiner Majestät dem Höllenfürsten bleibt nichts anderes übrig, als ihn aus seinem Reiche, wo er soviel Unfug anrichtet, kurzerhand hinauszuwerfen. Dem Charon, der gerade mit dem Wechseln einer Banknote beschäftigt ist, nimmt er schnell drei hellenwerte Londoner Frauen ab, die dieser eben übers ewige Wasser herübergerudert hat, und stößt mit ihnen, für die Heimfahrt nun genügend versehen, ohne Not und Note vom Ufer ab. In London geraten die drei Witwer der vermeintlich entseelt Entfahrenen in allerhand peinliche Situationen, als sie plötzlich wieder überrascht werden. Don Juan, welcher Donna Anna dem Leporello zur Gattin beschert hatte, geht unterdessen seine üblichen eigenen Wege weiter, bis er zuletzt ins Schuldgefängnis geworfen wird. Nur eines kann ihn noch retten: das Schlimmste, was es für ihn geben kann, ein regelrechtes Eheweib. Er muß es wirklich nehmen, und so kommt auch die Hölle zu guter Letzt auf ihre Kosten: denn sie wird ihm nun wohl auf Erden.

Da, wo ein Thema, das in einer bestimmten literarischen Form vorhanden, ins Komische gezogen ist, wird die Burleske dann zur P a r o d i e. Zwischen 1820 und 1880 gibt es nichts Gesungenes, Gespieltes, Getanztes, Gelesenes, das nicht zum Ulk verkehrt wird: ob es nun die brave, schwarzäugige Suse von Douglas Jerrold ist, die sein Punchkollege Burnand in seiner »Latest Edition of Black-Eyed Susan or The Little Bill, that was taken up« von einer anderen Seite betrachtet, oder Scotts »Kenilworth«, das bei Halliday and Lawrance 1858 »Ye Queen, Ye Earl and Ye Maiden« heißt, oder Bulwers stolze »Lady of

Lyons«, die verschiedene Auferstehungen feiert, so als »The Lady of Lyons or, Twopenny-Pride and Penny-Tence« (in dessen Titel schon H. J. Byrons, des Verfassers, blödkomische Wortwitzigkeit zum Ausdruck kommt) oder als »The Lady of Lyons married and settled« in einer Vaudeville-Fortsetzung und — durch die letztere wieder hervorgerufen — als »The Lady of Lyons married and Claude Melnotte unsettled«. Sheridan Knowles' lederner Retter der Familienehre begegnet uns wieder in Buckinghams »Virginius or The Trials of a Fond Papa«. Dem wehrlosen Wilhelm Tell (dem englischen des gleichen Knowles zum Glück — seien wir patriotisch!) setzen gar sechs Männer nacheinander zu, das Geschäft scheint sich also gelohnt zu haben. Der von dem ebengenannten Leicester Buckingham, welcher viel derlei Zeug schreibt, heißt »William Tell or A telling version of an old Tell Tale«, der von H. J. Byron »William Tell with a Vengeance, or The Pet, The Parrot and the Pippin«, der von Francis Talfourd (welcher natürlich nichts mit dem Dichter des »Ion«, Thomas Noon Talfourd, zu tun hat) »Tell! and the Strike of the Cantons, or The Pair, the Meddler and the Apple«, das seine Personen in Inhuman Beings (zu diesen »Unmenschen« gehört unter anderen Geßler), Human Beings und Super-Human Beings (wie Freedom und Helvetia) einteilt.

Von Goethes »Faust« kennt man — die ungespielten eingerechnet — etwa zehn englisch-amerikanische Übersetzungen und Bearbeitungen und etwa gleich viele Parodien, von denen zahlreiche allerdings durch die auch in England fast unerreicht erfolgskräftige Gounodsche Oper mitangeregt sind: »The Devil's Draught«, »Marguerite's Mangle«, »Faust in Three Flashes«, »Faust in Forty Minutes«, »Fa(u)st and Loose or Broken Vows«, »Faust and Co«, »Faust Reversed or The Bells all going wrong«, »Faust up to date«, »Faust up too late«. Ein »Man Fred« verdreht gleich Byrons erste, nicht gerade tiefsinnige Verse:

> The lamp must be replenished; but even then
> It will not burn so long as I must watch

im Munde eines alkoholfesten Maurergesellen sehr lustig:

> The jug must be replenished, but even then
> It will not hold so much as I could drink.

Die Opern kommen, sobald sie das Repertoir »eropert« haben, alle an die Reihe, wobei die Musik in der Regel im Original

beibehalten und nur der Text und die Besonderheit der Aufführung verulkt wird. In einem der burlesken »Freischütze« (der von H. J. Byron hieß »The Bell, the Bill and the Ball) wird auf Webers Musik in der Wolfsschlucht von den Geistern, die alle Küchengeister sind, und ihrem höllischen Chef de cuisine, dem Satanas selber, ein Rieseneierkuchen gebacken und Pierrot schließlich am Spieße geröstet.

Die dramatische Parodie war eine starke Seite des englischen Theaters seit langem gewesen. Das Drama der Shakespearezeit besaß sie schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts in den Taten des Ritters von der feurigen Mörserkeule, des Grünkramhändlerlehrlings Ralph, in Beaumont and Fletchers köstlichem »Knight of the Burning Pestle«. Dryden wird in den siebziger Jahren des gleichen Jahrhunderts schon gründlich vom Herzog von Buckingham in dessen »Rehearsal« gezaust. Henry Fielding, der geistreiche Spötter und Verspotter seiner Zeit, nimmt dann 50 Jahre darauf nicht nur den Abenteuerroman und das Londoner Theaterwesen in »The Author's Farce« aufs Korn, sondern er rupft nachher auch in seiner Däumlingsposse »The Tragedy of Tragedies or The Life and Death of Tom Thumb«, dem vielgeschmähten Dryden die letzten Federn aus, die ihm etwa noch verblieben waren. Die italienische Oper erhält ihr klassisches Zerrbild in John Gays »Beggar's Opera«, die auf Anregung Swifts geschrieben ist. Sie rückt sogar dem göttlichen Händel zu Leibe, indem sie auf eine feierliche Musik von ihm eine Schar von Spitzbuben marschieren läßt, während Gassenhauer anstatt der welschen Arien die Komödie unterbrechen. Das Rührstück des späten 18. Jahrhunderts — der Cumberland-Leute — fand endlich seinen Überdichter in Sheridan, dessen treffend witzige und lustige Komödie »The Critic or A Tragedy Rehearsed« alle Vorgängerinnen auf dem Gebiete der parodistischen Posse in den Schatten stellt. Mit der Einkleidung in die Form einer Bühnenprobe, die allerdings schon vom Herzog Buckingham stammt, gibt er außer der sehr schnell ermüdenden Verzerrung literarischer Vorbilder zugleich eine wertvolle, zu den Romanen der Smollett und Fielding in Parallele tretende Karikatur von typischen Zeitfiguren; von ihnen ist der traurige Held der Posse die erste (und die unsterblichste vielleicht) aus jener langen, bis zu Otto Ernst und weiter sich fortsetzenden Reihe von Zerrbildern des Allerweltsliteraten geworden.

An guten Vorbildern in der parodistischen Kunst, die keine andere Literatur zu solcher Vollendung ausgebildet hat als die englische, konnte es den Autoren des 19. Jahrhunderts also nicht fehlen. Aber sie haben allzu wenig Gebrauch von ihnen gemacht. In der Regel bleiben sie an den rein stofflichen Äußerlichkeiten der Originale haften in ihren für den Tagesbedarf rasch aufs Papier und manchmal wohl gar ohne dieses Medium direkt auf die Bühne geworfenen Bearbeitungen: selbst eine der gelungensten, die »Olympic Revels«, ist nach des Verfassers eigenem Geständnis an zwei oder drei Abenden hingesudelt worden. Gerade die besten Männer jener Zeit pflegten aber, wo sie des trocknen Tons einmal satt wurden, lieber die epische Satire als die dramatische Parodie. Browning schreibt den »Prinz Hohenstiel-Schwangau«, Carlyle »Leben und Meinungen des Herrn Teufelsdrökh«.

Einer unter den vielen von Englands großen Dichtern hat, so oft er auch gleich den anderen herangeholt wurde, überraschenderweise nie eine dauerhafte Verzerrung erfahren: Shakespeare. Zwar hatte schon John Poole 1810 den »Hamlet« und bald darauf »Romeo und Julia« travestiert. Diese beiden Dramen, daneben auch Othello, Cäsar, Macbeth, Shylock, selbst King John begegnen uns seitdem nicht selten in der dramatischen Satire, aber weniger oft an den Londoner Bühnen als in der Provinz, und scheinbar ebenso häufig fast von Dilettanten gespielt als von Berufskünstlern. In der Hauptstadt sah man nach Talfourds, durch Robson berühmt gemachten Parodien von »Macbeth« und »Shylock« später Gilberts »tragic episode« »Rosencrantz and Guildenstern«, eine Arbeit aus dem Anfang der neunziger Jahre. Man schien in bezug auf die Würde seines nationalen Heros in der Metropole gelegentlich sogar überempfindlich zu werden. Als in den sechziger Jahren bei einer Wohltätigkeitsvorstellung E. A. Sothern sich den recht harmlosen, wenn auch törichten Scherz erlaubte, eine Szene aus »Othello« in seiner und des anwesenden Publikums Lieblingsgestalt des Lord Dundreary mit dem Monokel im Auge und den berühmten Koteletts zu spielen, wurde er ausgepfiffen und mußte sich mitten aus seinem Part heraus mitsamt seinem Direktor demütigst entschuldigen.

Es waren keineswegs die Parodisten, die Shakespeare in England am ärgsten zusetzten. Auch nicht die zahlreichen Librettisten, die in der Glanzzeit der italienischen und französi-

schen Oper von Rossini, Bellini, Verdi, Thomas über ihn herfielen und seine Dramen, bis zur Unkenntlichkeit entstellend, zu Operntexten verwurstelten, und nicht die Tanzmeister, die gelegentlich auf seine »Stoffe« Ballett tanzen ließen. Es hat auch Goethe nicht geschadet, daß ihn Gounod komponierte und die Fanny Elsler ihn tanzte. Gelegentlich konnte aus der Entartung sogar einmal neue künstlerische Anregung fließen. Nur ein so einzigartiger Künstler wie Grimaldi, der Garrick der stummen Schauspielkunst, durfte es wagen, Shakespeare durch die reine Pantomime auszudrücken. Er spielte im Clownsgewand, nur gelegentlich von kaum hörbaren, abgerissenen Lauten unterstützt, die Dolchszene aus »Macbeth«, und jung und alt erbebte, wie zeitgenössische Berichte zu erzählen wissen, unter der niederschmetternden Wirkung dieser primitiv-raffinierten Darstellungsweise, wie sonst höchstens bei Keans elementarer Gestaltung dieses Moments. Aber auch Kinder und Krüppel durften, wie wir früher hörten, gelegentlich ungestraft oder gar reich belohnt, über Shakespearefragmente herfallen — eine Geschmacksroheit, die schlecht zusammengehen will mit dem rein menschlichen Taktgefühl, das den Engländer sonst in den meisten Dingen des Lebens auszeichnet. Und neben den Kindern und Liliputanern waren die Tierbändiger um die Mitte des Jahrhunderts Shakespeares gefährlichste Feinde auf dem Theater.

Das Pferdedrama, vor dem kein Dichter und kein Komponist sicher war, hatte sich, gleich dem Melodram, in kürzester Zeit in London eingenistet. Es war eine Ironie des Schicksals, daß jenes genau wie dieses von Covent Garden ausgehen mußte. Schon um die Wende des Jahrhunderts hatte man zur Erhöhung der Zugkraft eines Stückes von Colman junior, des »Blaubart«, Pferde auf die Bühne kommen lassen, und kurz darauf folgte an den heilig-unheiligen »privilegierten« Stätten ein Elefant und der unvermeidliche Hund des Aubry, der eine Reihe von Jahren danach dem Direktor von Weimars klassischer Bühne zwischen die Füße sprang. Bald reitet schon an irgendeinem kleinen Theater im »Don Juan« der steinerne Gast — übrigens ein glatter Unsinn — auf einem wirklich zu Stein dressierten Roß ein. Dann baut man für das Hippodrama eigene Häuser und schreibt neue Stücke: »Quadrupeds with old scenes and new animals«, wie es hieß. Da spielt man etwa, Massenschau und Melodram verbindend, am Surrey Theatre »The Battle of

Blenheim or The Horse of the Disinherited Son«, dem dann noch ein Fußgängerstück mit dem verlockenden Titel folgt: »Susan Hopley or The Trials and Vicissitudes of a Servant Girl«. Auch solcherlei genügte nach etlichen Jahren nicht mehr. Warum sollte nicht in jedem besseren Bühnenwerk eine Pferdetragödie schlummern? Warum konnte nicht Verdis Graf Luna beritten gemacht und der ganze »Troubadour« einer solchen Gaulskur unterzogen werden? Und war nicht mit Shakespeare viel mehr Geld zu verdienen, wenn man ihn im Stil der Wasser- und Erdrutschpantomimen inszenierte? Der »Sturm« war schon von je eines der begehrtesten Opfer für diese Zwecke. In Frankreich ist er zu allen Zeiten mehr getanzt und geschwommen worden als gespielt. Ein halbes Jahrhundert vor dem deutschen Zirkusdirektor Busch in Berlin und dem Hofschauspieler außer Dienst und Einsicht Ferdinand Bonn hatte schon der Direktor William Cooke von Astley Theatre sich den nämlichen »Richard III.« als Pferdetragödie ausersehen. Theodor Fontane, der damals an der kunstvereidigten Berliner Hofbühne manche Shakespeareaufführung mit weniger Pferden, aber nicht viel mehr Geist über sich ergehen lassen mußte, hatte seine besondere Auffassung über diese beritten gemachte Muse Shakespeares: »Von solchen Aufführungen à cheval ist freilich in direkter Weise nichts zu lernen, aber sie zeigen die stoffliche Gewalt und das durch und durch dramatische Leben der Shakespeareschen Stücke. Ein solcher gerittener Shakespeare ist übrigens ganz englisch und gar nicht so schlimm, wie es auf den ersten Blick erscheint . . . Es spricht sich ein nationaler Zug darin aus, und man denke sich, wie es wirken muß, wenn Richard III. ‚ein Pferd, ein Pferd‘ schreit — ‚ein Königreich für ein Pferd‘ und in demselben Augenblick auch schon im Sattel eines pechschwarzen Hengstes sitzt, verfolgt von Richmond auf einer Schimmelstute. Die Sache hat natürlich ihr Lächerliches, aber es gewährt einem eine gewisse Befriedigung, daß auf die Weise alle jene Schlachtszenen, die man in der Heimat so lange als traurige Schatten hat einherschleichen sehen, zu wirklichem Leben erwachen und nachträglich die Schulden bezahlen, die königliche Hofbühnen jahrelang bei dem kampflustigen Shakespeare gemacht haben.« Tieck, der sich 40 Jahre früher in der zwölften Stunde seines Londoner Aufenthalts auch dazu aufrafft, zu Astley hinauszupilgern, erging es schon nicht unähnlich wie Fontane. Er, der allerdings

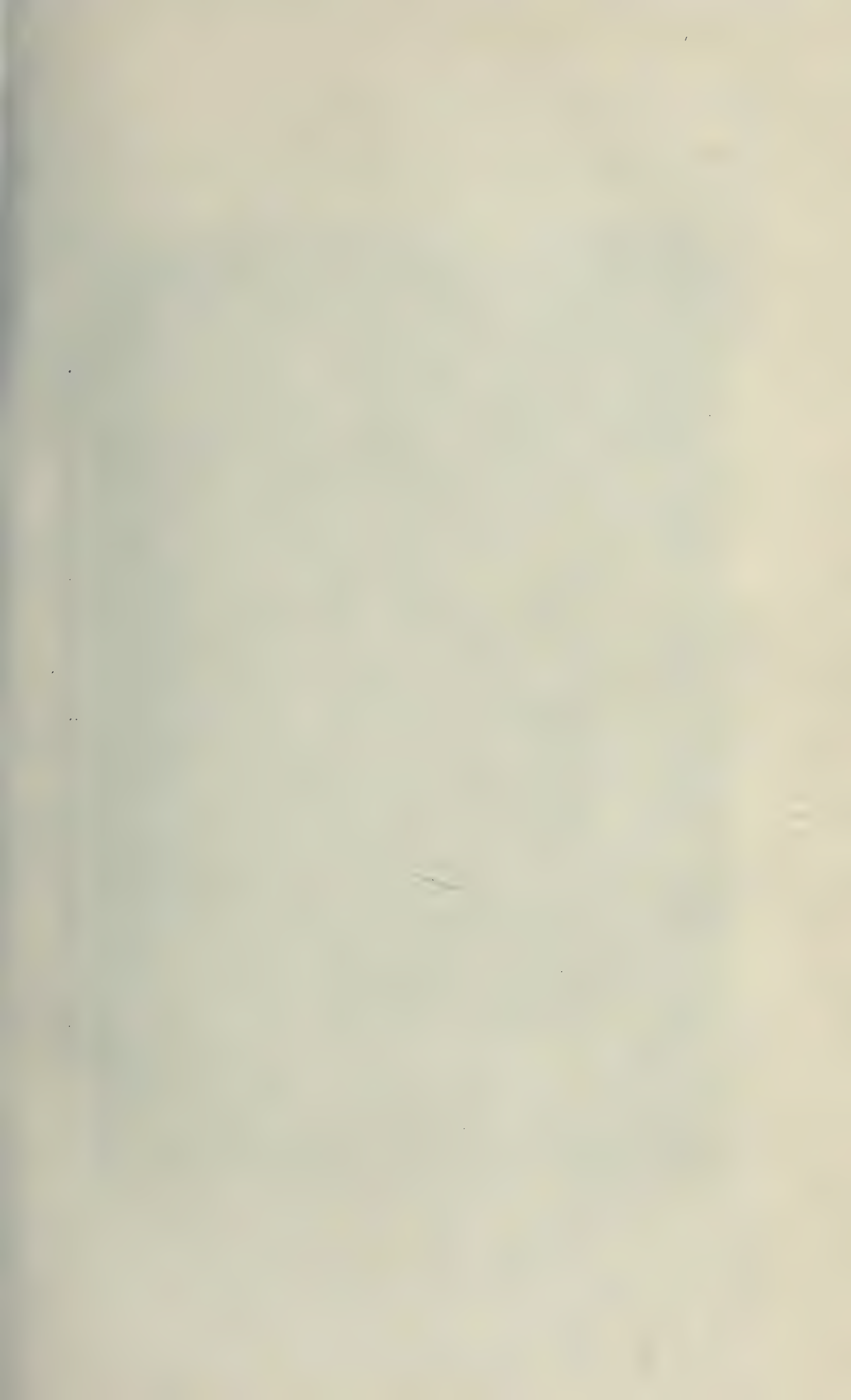
keinen Shakespeare da sah, beglückwünscht London geradezu zu diesem Theater. Aus einem ganz bestimmten Grunde: »Wohl der Stadt, die dazu eine eigene Bühne hat und also nicht alles auf das sogenannte Nationaltheater nehmen darf! Das Tolle und Abgeschmackte wird um vieles gemindert, wenn es sich in einer ihm eigentümlichen Bahn bewegt und weder die Erwartung getäuscht wird, noch das Widersinnige sich die Miene der Kunst und Bildung gibt.« Von Shakespeare hat man unter anderem auch noch den »Macbeth« bei Astley gespielt. Und wirklich, warum reiste König Duncan nicht mit größerem Gefolge als bisher üblich durch Schottland? Warum hatten die drei Oberhexen in den wilden Bergen nicht ihre Unterhexlein, die ihnen den Weg wiesen, wenn sie ankamen, Radau machten, wenn sie sprachen, und Tänze aufführten, während sie abzogen? Und warum sollte Macbeth so schäbig gewesen sein, nur fünf oder sechs seiner Lords zum berühmten Bankett zu laden? Was hätten die vielen anderen Edelleute dazu gesagt? Die verwöhnte Lady ferner besaß doch mindestens ihre 50 Kammerfrauen zu ihrer persönlichen Bedienung! Und konnte die Schlacht unter schottischen Bergsöhnen von ihren Führern nicht viel schöner hoch zu Roß geschlagen werden? Der wandernde Wald von Dunsinan mußte endlich einmal aussehen wie ein wirklicher Wald, sonst hätte Macbeth den Schwindel erkannt und es nicht mit der Angst bekommen. Also auch dieses Drama Shakespeares besaß noch ungeahnte Reize in Hülle und Fülle, und Astley war es vorbehalten, sie zu bannen. Man möchte Heinrich von Kleists epigrammatischen Komödienzettel der »Penthesilea« variieren: »Heute zum erstenmal mit Vergunst: Herr Macbeth von Schottland, Pferdekomödie; Akteurs: Helden und Rösser und Frau'n.«

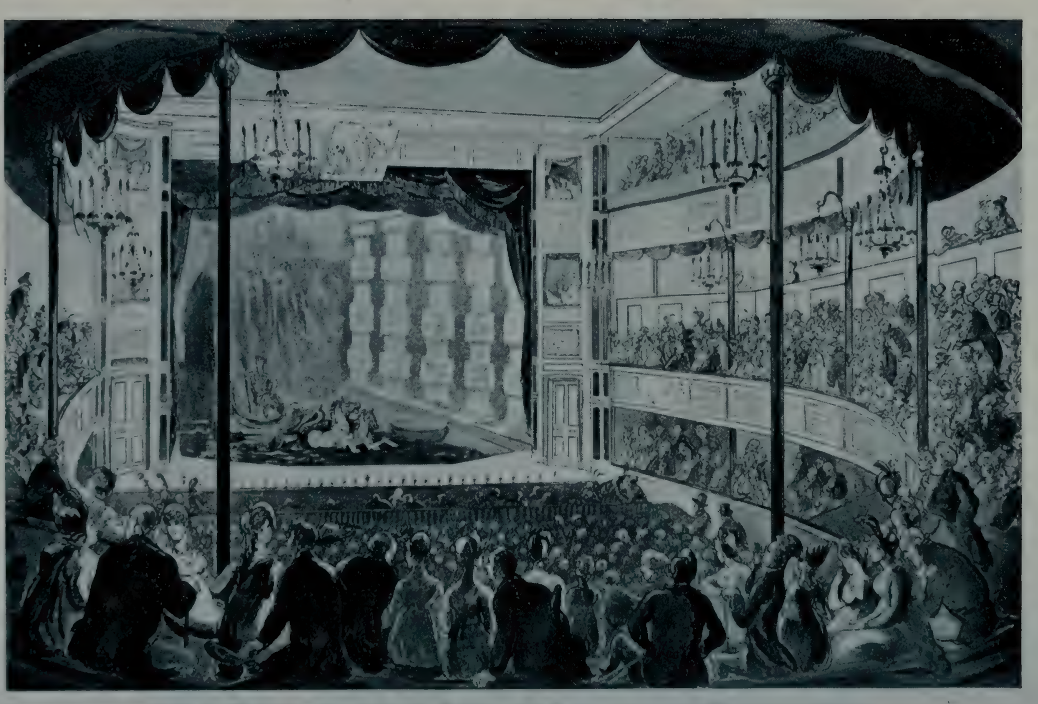
Wie es Shakespeare und seinen Leidensgefährten dort ungefähr ergangen sein mag, kann uns eine niedliche Anekdote von Cookes vorletztem Vorgänger Ducrow vergegenwärtigen, der sehr viel kunstgemäßer reiten als reden konnte. Eines Tags hört er einer Dialogprobe seiner Schauspieler von seinem Pferd aus zu, das ungeduldig im Sande scharrt. Plötzlich fährt er dazwischen: »Hold hard, gentlemen; here's a deal o'cackle without any good in it. I'll show you how to cut it. You say ‚Yield thee, Englishman!‘ Then you (indicating the other) answer ‚Never!‘ Then you say ‚Obstinate Englishman, you die!‘ Then

you both fights. There, that settles the matter; the audience will understand you a deal better, and the poor 'osses won't catch cold while you're jawing.« —

Unter Wasser waren Shakespeares Figuren — abgesehen etwa von den Schiffbrüchigen im »Sturm« und den betrunkenen Zechern in »Antonius und Cleopatra«, die man allenfalls in ihrem Unterbewußtsein über Bord hat kugeln lassen können, damit sie nachher trinkfestere Genossen wieder herauszogen! — nicht ganz so leicht zu setzen als auf das hohe Roß. Da mußten denn also andere Dichter herbei für das Wassermelodrama, das, wie bereits erwähnt wurde, Sadlers Wells jahrzehntelang fast ausschließlich ernährt hat. Diejenigen Autoren, die der Kunstseele ihrer Zeit ganz nachzuspüren wußten, verbanden es dann gleich mit dem Tierstück. Grimaldi und Bruin heißen die beiden Lieblingskünstler von Sadlers Wells, die zusammen sechs Füße haben: was kein Naturphänomen ist, da der erstere sich mit zweien begnügt. Um Bruins willen, der auf die anderen viere Anspruch macht, ziehen die vornehmen Dämchen Londons in Gegenden, wo sie beinahe Aussicht haben, ihres schönsten Schmuckes beraubt zu werden, ja, von ihm erzählt neidlos ein Franzose, daß sogar Bruins Pariser Nebenbuhler unstreitig die Segel vor ihm hat streichen müssen: ein dramaturgisches Hunde-Waterloo. Bruin apportiert in seinem berühmtesten Repertoirstück »Philip and his Dog« nicht nur Gliederpuppen aus dem Wasser, er ersäuft nicht nur erbarmungslos den Mordbuben der Tragödie, sondern stiehlt auch für die armen Bauersleute, damit sie's nicht selber tun müssen, täglich ihre Portion Brot. Was andere Hunde nur für sich tun, tut er als rechter Melodramenheld für andere. Ob er sich allabendlich zu diesem selbstlosen Akt hätte verstehen können, wenn der Autor so unvorsichtig gewesen wäre, ihm anstatt des trockenen Semmelteiges die Entwendung einer Leberwurst zur künstlerischen Verpflichtung zu machen?

Die Londoner Hunde spielen nicht nur Lust- und Schauspiele, sondern auch Tragödie. Als Zugabe zu Charles Kembles Falstaff kann man einen Neufundländer bewundern, der frei nach seinem Kameraden in Walter Scotts »Talisman« bis zum letzten Schnaufer seine Fahne gegen den Feind verteidigt und als Held des Vaterlandes sein Leben läßt, »mit der letzten genialen Zuckung im Schwanz«, wie Pückler Muskau einmal so hübsch sagt.





Sadler's Wells Theatre (auf der Bühne: die Szene aus einem Wassermelodrama).

Diese Tierspiele arten schnell in Roheiten aus. Billy, der Terrier, tötet auf den Brettern einer Vorstadtscheune, wo die besseren Sitze mit vollen drei Schilling bezahlt werden müssen, allabendlich 100 Mäuse, die aus einem großen Sack lebendig über die Bühne gestreut werden, und am gleichen Orte balgen sich nachher Bären und Hunde miteinander, um sich schließlich blutig oder tot zu beißen. Noch scheußlicher beinahe sind die Hahnenkämpfe, übrigens ein Unfug, der seit alters in England beliebt war und der jetzt jahrelang das Publikum nach der abgelegenen Tufton Street zieht. Da war es denn immerhin beinahe ein harmloses Vergnügen zu nennen, wenn der arme Shakespeare auch von Unmündigen zugerichtet wurde — eine Sensation, die ungefähr dann in die Mode gekommen ist, als auch die blutigen Mäuse und Hähne dem ewig hungrigen Mob nicht mehr den Gaumen kitzeln konnten. —

Das kunterbunte und überwiegend kunstfeindliche Theaterspiel, das wir Revue passieren ließen, hat zuzeiten große Macht auf der englischen Bühne geübt: manches davon, die Pantomime und das Melodrama, tut es zur Stunde noch genau so wie vor 100 Jahren. Aber wir dürfen eines nicht übersehen: einen so breiten Platz sie auch im Spielplan eingenommen haben, so war doch die Mehrzahl von ihnen zunächst nur zur Zuspitzung eines überlangen Londoner Theaterabends gedacht, der in seiner ersten Hälfte oft ernste und schwere Kost gebracht hat. Das schwächt ihre allgemeine Bedeutung für das Theater ab, wie es nach einer anderen Seite natürlich die Geschmacklosigkeit verdoppelt. »Es muß bodenlos leer in dem Herzen eines Menschen aussehen, der es aushalten kann, hier wöchentlich ein paarmal einen Abend zu verleben. Langeweile, geistloser Kitzel der untergeordnetsten Gefühle, das ist alles«, bemerkt Venedey, angeekelt von dem Talmihimmel von Ballethuris, in dem zwei Stunden lang ein armer Teufel von Muselmann auf Mohammeds Verordnung zur Strafe für ein irdisches Vergehen auf einem Bein herumhüpfen muß. Zum Sprachrohr der sehr gegensätzlichen englischen Anschauung macht sich gelegentlich der Graf von Melfort, wenn er besonders in bezug auf die Verbindung von Shakespeare mit der leichten Kunst meint: »Mißfällt es Ihnen, daß dieses Ballet auf denselben Brettern sich abspielt, wo Sie vordem Coriolan fallen sahen und den Antonius über dem Leichnam Cäsars die Römer anreden hörten, so antworte ich Ihnen,

daß es in der Tat als ein angenehmes Gegenmittel gegen die düsteren Ideen wirkt, welche ein Trauerspiel in den Gemütern eines bereits zu ernsten Volkes hervorrief.«

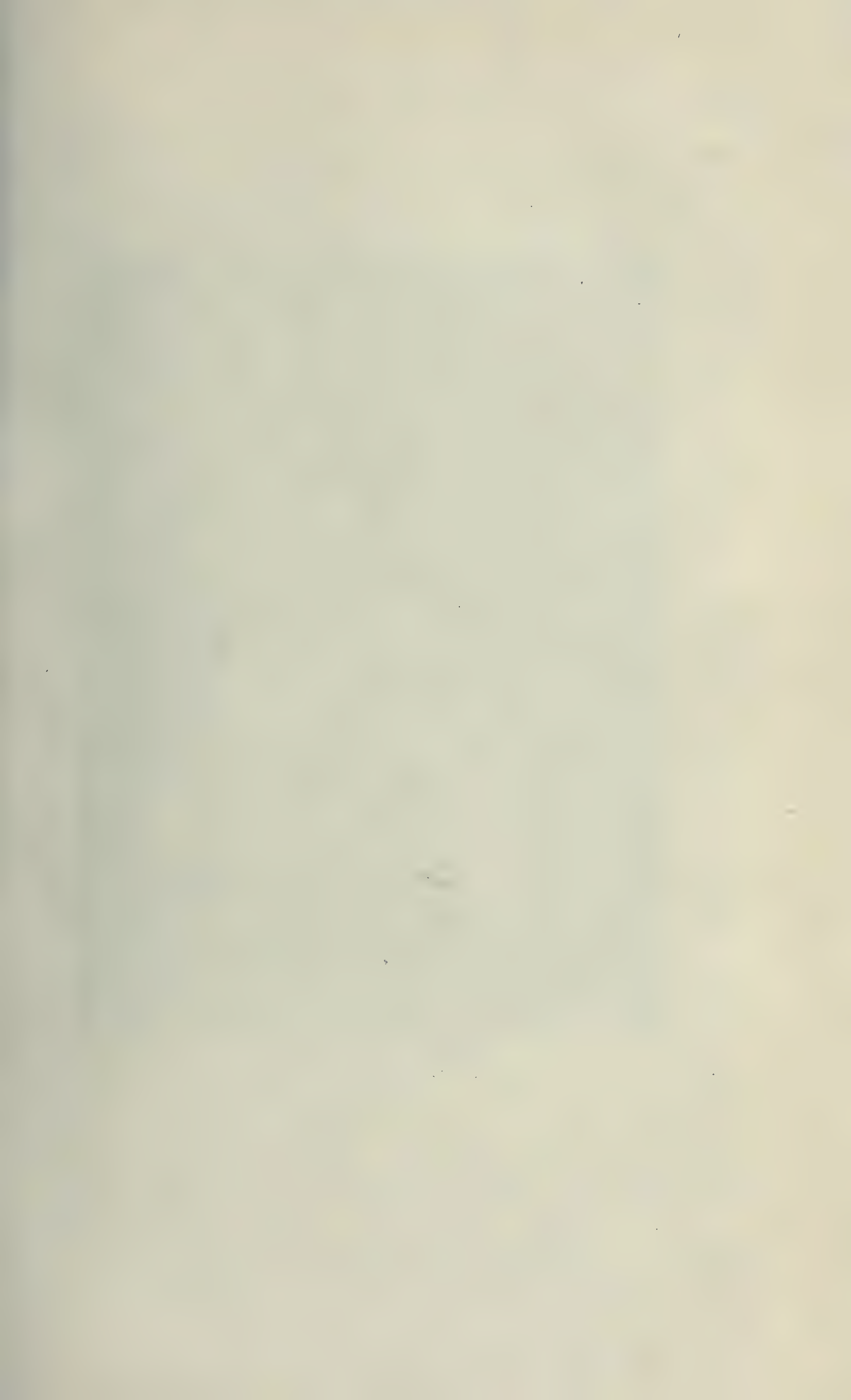
Einen mildernden Umstand müssen wir jedenfalls dieser Unkunst zubilligen: ihre vortreffliche Wiedergabe. Für Pantomime und Ballet gilt das allerdings in beschränkterem Maße. Denn diese mußten darstellerisch häufig etwas hinter dem, was der französische Nachbar zuwege brachte, zurückstehen — selbst wenn dieser einmal einen Teil der Streitkräfte herlieh. Aber das Melodrama hat bei dem Mangel an wertvolleren ernsten Stücken nicht wenig dazu beigetragen, die pathetisch-tragische Darstellungskunst nicht völlig verkümmern zu lassen, wenn sich dabei auch manche unkünstlerische Übertreibung vielleicht miteinschlich. Zu stärkerem Dank ist dann der englische Komiker dem Unterhaltungsstück, besonders der Extravaganza und Burleske, verpflichtet; sie holten erst das letzte von seinen Fähigkeiten aus ihm heraus, das indirekt auch wieder wertvolleren Gegenständen, nicht zum mindesten der Salonkomödie und dem romantischen Lustspiel Shakespeares, zugute kam.

Der Komiker wirft sich zum eigentlichen Herrn der Situation auf. Was er in der Burleske gelernt hat, die zu einem Teil auf Improvisation beruht, das läßt er sich auch in der Posse, die noch mit Spuren von literarischen Prätentionen auftritt, nicht mehr nehmen. Die Stoffe mag der Autor ihm allenfalls (wenn der Schauspieler selber im Augenblick keine Zeit hat, irgendwo nachzublättern und sie sich selber zu suchen) noch an die Hand geben. Aber sie auszufüllen, behält er sich in weitgehendstem Maße vor. Und tatsächlich sind die beiden beliebtesten Charakterfiguren der englischen Farce um die Mitte des Jahrhunderts mehr von den Schauspielern erfunden, die sie kreierten, als von den Literaten, die noch heute in der Geschichte für sie zeichnen. Boucicault bekennt von Mathews' Darstellung des Dazzle in seinem »London Assurance«: »Passages which I never intended as hits were loaded, primed and pointed with an effect as unexpected to me as it was pleasing.« In noch höherem Maße war das gleiche nachher mit der von Sothern gespielten Hauptrolle in Tom Taylor's »American Cousin« der Fall. Da ist der Verfasser überhaupt an der ganzen, so berühmt gewordenen Figur des Lord Dundreary unschuldig. Selbst die wichtigsten Partien des Dialogs wie der jahrelang beklatschte komische

Unsinn des Briefes von Brother Sam (von dem gleich noch die Rede ist) sind Eigentum des Schauspielers. Man stelle sich als Parallele vor, daß etwa Moser seinen »Bibliothekar« oder Benedix seinen »Doktor Wespe« den Probeneinfällen ihrer Schauspieler zu danken hätten. »The actors and the action are the play; printed — it is usually unreadable,« schreibt Professor Morley in einer Rezension der sechziger Jahre, und Boucicault selber bestätigt gelegentlich diese Meinung des Kritikers, als er von einem seiner eigenen Stücke schlankweg zugibt: »It will not bear analysis as a literary production. In fact, my sole object is to throw together a few scenes of a dramatic nature, and therefore I studied the stage rather than the moral effect.« Der Engländer war also fast unversehens wieder in einen anarchischen Zustand des Theaters zurückgefallen, der dem der alten Stegreifkomödie nicht ganz unähnlich war. Die Autoren waren kaum mehr als ein Vorwand und — im Falle des Durchfalls — als eine Vorwand, deren sich die Schauspieler zu ihrer persönlichen Deckung zu bedienen pflegten, wo sie ihrer bedurften. Oft genug sind Hauptdarsteller und Autor sogar schon ein und dieselbe Person. Dann ist die Rechnung noch unkomplizierter. Ein fundamentaler Unterschied zwischen der commedia dell' arte von damals und jetzt blieb allerdings bestehen: wo jene von Gelegenheit zu Gelegenheit immer neu erfand und improvisierte, war hier ein Typus, sobald er einmal kreiert war, für alle Zeit geschaffen. Wehe dem Schauspieler, der es nach Sothern gewagt hätte, im entferntesten Provinznest Dundreary einmal ohne Whiskers oder Eye-glass zu spielen oder auch nur einen einzigen seiner faulen Witze zu unterschlagen!

Bei Stücken, die nur durch die Darstellung leben, nach dem Inhalt zu fragen, ist eigentlich nicht gerecht. Aber etwas anderes bleibt nicht übrig, sofern man wenigstens einen oberflächlichen Begriff von den Dingen bekommen will, über welche London sich allabendlich an zehn und zwanzig verschiedenen Orten kugelte. Die Possen, die man sah, waren, zumindest nach dem ersten Viertel des Jahrhunderts, zum größeren Teil recht harmlos geworden, derb und geschickt auf den Situationseffekt zugeschnitten, der ja die Stärke auch gar manches erzählenden englischen Humoristen ausmacht. Greifen wir aus der Tausendzahl von solchen Stücken beliebig ein paar heraus! Da ist in einem »Pride of Birth« von einem gewissen Rodwell ein in England

und Deutschland beliebter Typus des lustigen Barbiers, der abwechselnd Kinder wiegt und Haare schneidet, eine Figur, die um einiger grotesker Bewegungen des Schauspielers willen — etwa durch die Art, wie er sein Rasiermesser wetzt oder wie er mit dem Wickelkind eine Perücke ausstäubt — monatelang ihr Publikum finden kann. Oder man sieht einen reichen und ängstlichen alten Engländer, der in einem Pariser Gasthof noch in der gleichen Nacht von einer Einbrecherbande überfallen werden soll. Die Polizei, die davon Wind bekam, garantiert nur für seine Sicherheit, wenn er auf seinem Zimmer bleibt und sich genau so harmlos wie sonst schlafen legt, damit die Räuber nicht merken, daß sie beobachtet sind. Bis über die Ohren bewaffnet, verharrt der Arme zähneklappernd auf seinem Lager. Statt der Spitzbuben erscheint nun ein Liebespärchen zum Stelldichein im gleichen Zimmer, und der ahnungslose Mr. Jackson bereitet sich zur Verteidigung seines Lebens vor. Aber schnell verläßt ihn sein bißchen Mut, und er sinkt dem Mädchen, das er in der Dunkelheit nicht erkennt, Schonung erflehend, vor die Füße. In diesem Moment erscheint der Polizeibeamte wieder: »Mein Herr, die Räuber sind gefangen, aber ich sehe, Sie haben Ihre Zeit vortrefflich zu nutzen verstanden.« Man kann sich denken, daß eine geschickt erfundene Posse dieser Art, von dem an Einfällen unerschöpflichen Liston gespielt, das englische Zwerchfell erschüttert haben muß. Noch mehr als bei diesem Typus, der hinreichend lustige Vorgänge und vielerlei amüsante Episoden aufwies, hing in den Stücken der Boucicault und Taylor dann der Erfolg vom Schauspieler ab, da die Handlung selber zu einem Nichts zusammenschrumpfte. Es gibt kein sprechenderes Exempel für diese Art von englischer Komik, als die berühmteste Stelle aus des ersteren »American Cousin«, den schon erwähnten Monolog, in welchem E. A. Sothern als Dundreary den Brief von Brother Sam vorliest. Man muß ihn sich im Originaltext ansehen mit allen szenischen Bemerkungen, die oft wichtiger sind als das gesprochene Wort: »(Before opening letter, read ‚N. B.‘ outside it.) ‚N. B. — If you don't get this letter, write and let me know.‘ That fella's an ass, whoever he is! — (Opens letter, taking care he holds it upside down.) I don't know any fella in America except Sam; of course I know Sam, because Sam's my brother. Every fella knows his own brother. Sam and I used to be boys when we were lads, both of us. We were





Edward Askew Sothern
als Lord Dundreary in „Our American Cousin“ von Tom Taylor (1861).

always together. People used to say, ‚Birds of a feather — what is it birds of a feather do?‘ — oh, ‚Birds of a feather gather no moss!‘ That's ridiculous, that is! The idea of a lot of birds picking up moss! Oh, no; it's the early bird that knows its own father. That's worse than the other. No bird can know its own father. If he told the truth, he'd say he was even in a fog about his own mother. I've got it, it's the wise child that gets the worms! Oh, that's worse than any of them! No parent would allow his child to get a lot of worms like that! Besides, the whole proverb's nonsense from beginning to end. Birds of a feather flock together; yes, that's it. As if a whole flock of birds would have only one feather! They'd all catch cold. Besides, there's only one of those birds could have that feather, and that fella would fly all on one side. That's one of those things no fella can find out. Besides, fancy any bird being such a damned fool as to go into a corner and flock all by himself. Ah, that's one of those things no fella can find out. (Looks at letter.) Whoever it's from he's written it upside down. Oh, no, I've got it upside down. I knew some fella was upside down. (Laughs) Yes, this is from Sam; I always know Sam's handwriting when I see his name on the other side. ‚America.‘ Well, I'm glad he's sent me his address. ‚My dear brother.‘ Sam always calls me brother because neither of us have got any sisters. ‚I am afraid that my last letter miscarried, as I was in such a hurry for the post that I forgot to put any direction on the envelope.‘ Then I suppose that's the reason I never got it; but who could have got it? The only fella that could have got that letter is some fella without a name. And how on earth could he get it? The postman couldn't go about asking every fella he met if he'd got no name . . . Oh, here's a P. S. ‚By the by, what do you think of the following riddle? If fourteen dogs with three legs each catch forty-eight rabbits with seventy-six legs in twenty-five minutes, how many legs must twenty-four rabbits have to get away from ninety-three dogs with two legs each in half an hour?‘ . . .« Um solcher Kunst willen kam das Publikum Woche um Woche in Strömen: auf die dreariness des englischen Theaters folgte nach einem Scherzwort von Lewes die »Dundreariness«.

Hier sehen wir es: der literarische Einfall bedeutet nichts mehr, der schauspielerische alles. Die letzte Konsequenz aus

diesem Prinzip zog schon der ältere Mathews, wenn er nicht nur, wie zahlreiche Kollegen, seine meisten Stücke selber erdachte, sondern zugleich auch alle Rollen spielte. Den Haushofmeister, der in der Diligence seinen Zögling in einen Gitarrekasten steckt, um dessen Fahrgeld in die eigene Tasche wandern zu lassen, die alte Jungfer, welche ihr Hündchen aus Geiz im gleichen Kasten unterbringt, den Kutscher, den Zögling, den Pudel. »I define him« — so hatte Scotts gutes Urteil über Mathews gelautet — »as a comic poet acting his own poems.« Auch der ärgste literarische Jammer des englischen Theaters hatte schließlich noch sein Gutes: er machte die Schauspieler, die sonst so gerne die Dramatiker für sich denken lassen, erfinderisch. Die komische Darstellung Englands im 19. Jahrhundert hat es vielleicht zum Teil dem literarischen Tiefstand des Dramas mitzuverdanken, wenn sie unerreichbar dasteht. —

Einem einzigen Stückchen Theater hat alle ästhetische, wirtschaftliche und soziale Umwälzung nichts anhaben können: dem Marionettentheater, P u n c h , dem so gänzlich anglisierten Polichinell der frühitalienischen Bühne. Er führt bis in unsere Tage ein — im subjektiven und objektiven Sinne — prügelfrohes Dasein in England: nicht mehr allerdings wie einst in schönen eigenen Häusern (denn die Mode feiner Leute ist das Puppenspiel heute nur bei Franzosen und Deutschen) oder gar sozusagen im Vorhofe des Theater-Allerheiligsten, unter den Kolonnaden von Covent Garden, wie im 18. Jahrhundert unter Mr. Powell junior, sondern in einem ganz gemeinen, auf vier Stangen gesetzten, nicht zwei Meter im Quadrat fassenden Holzkasten, der an jeder beliebigen Straßenecke Londons in fünf Minuten auf- und abgeschlagen werden kann. Noch im 20. Jahrhundert zeigt Punch sich gelegentlich, kaum ein paar Schritt von den Verkehrsadern Westminsters oder der City entfernt, in eine Nebengasse hineingeschoben, mitten auf dem Pflaster, stört für eine halbe Stunde — wohlgelitten auch von dem wachhabenden Policeman — ein bißchen den Verkehr und zieht dann wieder seines Wegs in die nächste Gasse oder die Vorstadt oder über Land. Bereits ein Jahrhundert wohl oder mehr werden Punch und Judie mit dem unvermeidlichen Köter nach Kasperls Art nicht mehr an Drähten, sondern mit der Hand gespielt: schon Cruikshanks schönes Bilderbuch von 1828 zeigt ihn uns nur so. Und wie seine Technik, so ist sein Witz seit alten Zeiten

der nämliche geblieben. Er ist der forsche englische Gesell, der alles totschlägt, was ihm nicht gutmütig aus dem Weg geht: sei es Judie, sein häßliches altes Eheweib, sein Kind (das unter die Zuschauer fliegt — er hat ja, meint er, schnell für ein neues gesorgt), Freund Scaramutz, den Arzt, den Schutzmann, den Apotheker und wen nicht noch. Äußerlich ist er ein Gemisch von Richard III. und Falstaff; von jenem, sagt ein deutscher Reisender, hat er den Buckel, von diesem den Talgwanst. Sonst ist er ein Original. Alle Tagesgrößen bittet er bei sich zu Gaste. Köstlich ist ein Gespräch, das er in den Tagen nach Trafalgar mit Lord Nelson führte.

Nelson: Pfui, mein Sohn, du bleibst wie eine Memme in deinem Kasten.

Punch: Ich bin in meinem Kasten sicherer als Ihr in eurem.

Nelson: Es geht aber gegen die Franzosen. Du liebst doch die Franzosen nicht.

Punch: Ich hasse dieses Übel, drum bleibe ich zu Hause.

Nelson: Aber ich mache dich zum Kommodore, wenn du willst!

Punch: Ich bin zu Hause kommoder! Ich mag kein Wasser, wenn's nicht Kirschwasser ist. Offen gesagt, ich habe Angst vor dem Ertrinken.

Nelson: Wer für den Strick geboren ist, fällt nicht ins Wasser!

Punch: Mir liegt gar nichts daran, Baron Punch vom Nil zu heißen.

Nelson: Du kannst alle deine Sünden vergessen machen.

Punch: Meint Ihr, die Leute machten es mit Euren Sünden ebenso? . . .

So werden Englands Helden gerne zum Gegenstand des Volkswitzes gemacht. Und Parlamentsredner, deren Tun und Sprechen ja auch dem Einfachsten im Volk bei dessen bewundernswerten politischen Instinkten und seinem Interesse für alle nationalen Dinge nicht fremd ist, werden ebensowenig geschont von dem hölzernen Spötter mit der krummen Nase und dem großen Kopf. Irgendwelche Beziehungen zur geschriebenen Literatur unterhält er selten. Kaum, daß sich aus alter Zeit Überbleibsel aus ihr zum Kasperle gerettet hätten: wie es im deutschen Volkspuppenspiel Regel war, wo man vor wenigen Jahren noch den »Sturm« sah. Shakespeare und alle seit und vor ihm haben für den armen Teufel, der jahraus jahrein seine

Faust in Punchs und Judies hohle Holzleiber steckt, niemals gelebt. Und trotzdem fänden wir, wenn wir im Laufe des Jahrhunderts nach einem Gegenstück zu der schlagfertigen Gesellschaftssatire eines Bernard Shaw Umschau hielten, jenes eher bei Mister Punch an einer Straßenecke von Whitechapel als am Royal Theatre Drury Lane.

---

8. Kapitel.

Die dramatische Dichtung der viktorianischen Zeit.

Bis tief in die Viktorianische Zeit hinein geht ein Dichter mit, dessen erstes bedeutendes Werk 5 Jahre vor »Manfred« und dessen letztes erst 3 Jahre nach Brownings spätestem Drama erschien: der 13 Jahre vor Byron geborene und 1864 als 89jähriger verstorbene Walter Savage Landor. Was seinem »Count Julian« (1812), einer Tragödie aus der Zeit der maurischen Invasion, an Fehlern anhaftet — der Mangel an Konzentration und ein Übermaß von historischer Gelehrsamkeit —, hätte ein verständiger Dramaturg bei einer Aufführung unschwer zu eliminieren vermocht. Aber das Werk, das Swinburne zu den sublimsten und mächtigsten englischen Dichtungen zählt, hat nie die Bühne gesehen. Anstelle von Dramen schreibt Landor nachher »Imaginary Conversations« (seit 1824), eine Reihe von annähernd 150 geistreichen, gelegentlich fast luzianisch satirischen und im Dialoge teilweise dramatisch glänzend zugespitzten klassischen und neuzeitlichen Zwiegesprächen: so zwischen Achill und Helena, Perikles und Sophokles, Marcellus und Hannibal, Peter dem Großen und seinem Sohne, bis zur Gegenwart herab zu Napoleon oder Southey. Ihnen ließ er andere »Dramatic Scenes« folgen, von denen er kategorisch wie Byron erklärt: »None of these poems of a dramatic form were offered to the stage«. Die Renaissance-Trilogie »Andrea of Hungary«, »Giovanna of Naples« (beide 1839) und »Fra Rupert« (1841), die u. a. darin enthalten sind, zeigten bei weitem nicht die Wucht des »Julian«. Auf der Höhe steht Landors psychologische Kunst nochmals in dem 1856 erschienenen »Antony and Octavius, Scenes

for the Study«, zwölf kurzen Versgesprächen, die an Shakespeares »Antonius und Cleopatra« anknüpfen. Diese Dialoge sind in ihrem Momentbildcharakter am ehesten den Szenen der »Renaissance« von Gobineau zu vergleichen. Sie allein, meint der fast überschwänglich von Landor begeisterte Swinburne, »würden genügen, ihn unter die wenigen großen Meister des historischen Dramas zu erheben«. Das industrialisierte englische Theater weiß bis zum heutigen Tage nichts von Landor.

Von den drei führenden Dichtern der Viktorianischen Zeit haben zwei schon in ihren künstlerischen Anfängen sich zum Drama hingezogen gefühlt. Die ersten vier Werke, welche Swinburne in den sechziger Jahren der Öffentlichkeit übergab, sind Bühnendichtungen gewesen, und ebenso schwenkte bereits ein Vierteljahrhundert früher Robert Browning von dem frühen Versgedicht »Pauline«, in dem noch dunkel gar der Rede Sinn gewesen, alsbald zur Tragödie ab. Unter den acht Teilen seiner »Bells and Pomegranates« sind nicht weniger als sechs Dramen. Das Thema, welches der noch sehr junge Dichter damals zuerst ergreift, zeigt schon die Richtung an, in welcher er steuern will. Sein »Paracelsus« (übersetzt von Felix Paul Greve) ist eine Faustische Dichtung, groß an Umfang, gering an Personen, reich an Gedanken, arm an äußerem Geschehen. Aus dem spätmittelalterlichen Quacksalber (dessen Gestalt auch Artur Schnitzler wieder anzog) ist gleichsam ein Johannes der Welterkenntnis geworden. In fünf Akten läßt diese Dialogfolge Brownings in Reden von nur vier Personen, von denen zwei vor der Mitte der Dichtung schon gestorben sind, die tragische Geschichte vom Leben und Tod des Doktor Paracelsus vorüberziehen: »Paracelsus erstrebt«, »Paracelsus erreicht«, heißt die Signatur der beiden ersten Akte, einfach »Paracelsus« die des dritten und wieder »Paracelsus erstrebt«, »Paracelsus erreicht« die der beiden letzten. In einem Garten zu Würzburg hebt die Dichtung an mit einem Gespräch zwischen Paracelsus, dem immer strebend sich Bemühenden, und Festus, seinem getreuen Freunde, einem intelligenteren Famulus-Wagner. Absondern will Paracelsus sich von den Menschen, um sich über sie zu erheben und sie dann zu beherrschen. Die Buchweisheit gilt ihm nichts, die Liebe weniger. »Wahrheit ist in uns selbst.« Lange Wanderungen haben den immer noch vergebens nach Erkenntnis Ringenden nach Konstantinopel geführt, wo ihm,

den selbst die Magier nicht befriedigen, eine halbirre Männerstimme gegentönt: »Bist du der Dichter, der die Welt erlöst?« Aprile ist's, der Poet, ein Getäuschter, von der Welt Geschlagener, wie jener: sein Mittel war die Liebe zu allen Dingen, zu aller Menschheit. »Unendlich lieben und geliebt sein wünscht' ich.« Schönheit empfangen, Schönheit austeilen war sein Lebensgesetz, aber er gab es ohne Wissen. Paracelsus erkennt in ihm seine andere Hälfte. Er will sich mit ihm vereinigen, »bis du, der liebte, weißt, und ich, der Wisser, liebe«. Doch Aprile stirbt in seinen Armen. Paracelsus hat »erreicht«: zunächst die Idee des Lebens. Wird er sie durchführen, jetzt wo er — im dritten Akte — »Paracelsus« ist als gelehrter Professor und Arzt zu Basel? Er kann Apriles Mahnung nicht vergessen, und doch heißt sein Stolz ihn weiter die schale Menschheit verachten: »Ich gehe meiner Zeit voran.« Die Folgen nahen: Verhöhnung, Neid, Verfolgung, Streit, Vertreibung. Von neuem »strebend« erscheint uns der Verjagte in einem Wirtshaus zu Kolmar, doch innerlich schon gebeugt. Der Hafen, in den er gerät, ist nicht der, dem er zustrebte. Doch sei's drum, wenn es nur ein Port ist. Eine Umkehr kennt er nicht, den Rückweg zur freien Natur, den Festus ihm zeigen will, kann er nicht mehr gehen. Noch einmal muß er voran. Und wieder geht er auf die Weltfahrt. Nach langen Jahren begegnet man dem Totkranken, noch immer den Festus, die verkörperte Güte, zur Seite, in einer Spittelzelle zu Salzburg dann zum letztenmal. Aus seinen Fieberträumen schält sich allmählich wieder der Gedanke heraus: »Der Fortschritt ist Gesetz des Lebens«. Auch er hat daran mitgeholfen, aber sein Mittel war verkehrt. Freude und Liebe nur können ihn bringen, dem Wissen vereint. Aus seinem und des längstverstorbenen Aprile Wesen gemischt muß ein dritter Geist entstehen, »besser gemischt, den beide ahnten«. Er ist sich bewußt: »Ich tat gut, wenn auch nicht ganz gut.« Er wird, gestorben, wieder auftauchen aus dem Wolkendunst einer späteren Zeit, »Hand in Hand mit dir, Aprile!« Paracelsus »erreicht«.

Schon in der Vorrede zu dem 1835 erschienenen »Paracelsus« hatte Browning neue Arbeiten von leichtverständlicherer Art versprochen. Er hatte inzwischen Macready kennen gelernt, für welchen er die (1837 an Covent Garden, im ganzen aber nur fünfmal gespielte) Tragödie »Strafford« schrieb. In der Lebensgeschichte dieses Ministers von Karl I., eines »treuen Dieners

seines Herrn«, der seine Ergebenheit mit dem Tode büßen muß, steckt in der Tat eine Menschentragödie verborgen, in den Gegensätzen zwischen dem Volks- und dem Königswillen, zwischen religiöser Freiheit und Bedrückung, wie die Kämpfe der Schotten gegen den unentschlossenen, feigen, jedem Einfluß zugänglichen König sie enthalten, auch ein guter theatermäßiger Stoff: um so mehr, als beiden Seiten bei einer dichterischen Gestaltung hier ihr Recht zuteil werden kann. Aber Browning wird in dem — ihm nie recht gelingenden — Bestreben, populär zu schreiben, gelegentlich geradezu banal. Das Stück setzt im ersten Akt vortrefflich ein: Lord Strafford, zuerst noch einfacher Wentworth, schwankt selbst noch zwischen den »Patrioten« — dem Volk — und dem Königsdienst und macht sich dadurch beiden Parteien verdächtig. Von da ab aber wird von Akt zu Akt das Intriguenspiel verwickelter, das menschliche Interesse an den Gestalten schwächer. Brownings Gründlichkeit belastet die Handlung mit verwirrenden historischen Details und verwischt dadurch die Hauptlinien mehr und mehr. Mindestens einmal in jedem Akt wird die unerträglich »edle«, fortgesetzt unkende Lady Carlisle aufgeboten, um Strafford immer wieder vergebens vor dem König zu warnen, der sie nichtsdestoweniger mit allerhand wichtigen Aufgaben betraut. Erst der fünfte Akt bringt noch einige ansprechende Momente. Als Gefangener im Tower empfängt Strafford, während er mit seinen Kindern spielt, sein Todesurteil. Sofort vertraut er dem in Verkleidung mit dem Überbringer der Nachricht gleichzeitig eingetretenen König Karl, der ihn so schmählich im Stich gelassen hat und ihn nun um Vergebung bitten will, doch noch in unheilbarer Treue seine eigenen Kinder an. Trotzdem er selber weiß, was ein Wort dieses Wankelmütigen (der ihn nun wieder retten möchte) wert ist: »Nur nichts versprechen, Herr, nur nichts beschwören!« Das ist die stimmungsstärkste Szene des »Strafford«, die indessen allzuviel von der Sentimentalität des Melodramas mitbekommen hat, während die übrigen Partien der Tragödie an Wert das historische Durchschnittsjambenstück nicht wesentlich überragen.

Einen historischen Stoff hat Browning im Drama noch einmal behandelt fünf Jahre später, 1842, in einer Tragödie »King Victor and King Charles«. Wieder hat ihn, wie beim englischen Karl, ein Schwächling auf dem Thron angezogen. König Karl von Sardinien hat die Herrschaft seines Vaters

Victors II. zu des letzteren Lebzeiten auf dessen Wunsch hin angetreten, da dieser mit seiner einstigen Geliebten sein Leben in Stille beschließen will. Aber der Vater macht von neuem Anspruch auf die Regierung, als er voller Neid sehen muß, wie viel glücklicher das Volk jetzt geworden ist. Der nachgiebige Karl läßt schließlich auf die Einwirkung der sehr viel entschlosseneren Königin hin den Vater verhaften, tritt Victor dann aber doch die Krone ab, den der Freudentaumel über seinen Sieg ums Leben bringt.

Zwei Stücke Brownings sind in die Zeit der italienischen Renaissance verlegt. »Luria«, der Mohr von Florenz, ist Feldherr dieser Stadt wie Othello der von Venedig. Die Signoria verfolgt das Glück Lurias, der eben gegen Pisa kämpft, mit Mißtrauen und läßt den Treuen durch den Kommissar Braccio und den Offizier Puccio (der Luria um eines ähnlichen Rangstreites willen nicht gewogen ist wie Jago dem Othello) ständig beobachten. Ihren Intriguen gelingt es, ihn verdächtig zu machen und des Verrats anzuklagen. Gleich Coriolan droht Luria, der eben erst ein Angebot des feindlichen Pisa ausschlug, zunächst der eigenen Stadt zur Strafe für die Undankbarkeit mit der Zerstörung. Doch treu seiner Pflicht und seinem Herrn, wie Strafford, auch dann noch, wenn die anderen ihm untreu werden, zieht er den freiwilligen Tod vor. »Luria«, die feine psychologische Studie dieses gutherzig-kindlichen Orientalen, der sich in dem zuerst von ihm so geliebten, dann ihm so widerlichen Abendland von Trug und List und Ränkespiel umschlossen sieht, könnte mit gleichem Recht wie das zur nämlichen Zeit, 1846, erschienene Drama vom Demagogen Chiappino von Faenza die »Tragödie einer Seele« heißen. Diese letztere (die in deutscher Übersetzung von F. C. Gerden erschien) behandelt ein köstliches Thema nach Brownings Art in allzu großer Umständlichkeit. Die Dichtung hat zwei Akte: »Act first« — heißt es in der Angabe Brownings — »being what was called the poetry of Chiappino's life, and act second its prose«. Entsprechend dieser Vorverkündigung ist der erste Aufzug in Versen, der zweite in Prosa geschrieben. Chiappinos Freund Luitolfo glaubt den Statthalter ermordet zu haben und muß fliehen. Das Volk will den Mörder aber nicht strafen, sondern als Retter verehren. Da gibt sich Chiappino selber für den Vollbringer der Tat aus und wird nun der Volkshäuptling. Aber — und nun kommt die Prosa! —

Ogniben, der päpstliche Legat (in seiner Verschlagenheit und Diplomatie eine von Brownings wenigen ganz lebendig gewordenen Gestalten) entlockt ihm ein Geheimnis nach dem anderen und bringt ihn gar so weit, selber in die Bestrafung des Mörders zu willigen. Da taucht aus der Menge Luitolfo wieder auf, und Chiappino sucht das Weite.

Je weiter Browning sich von Geschichtsbegebnissen, auch von legendarischen, entfernt, je weniger er den Gedanken an die Bühne, wie sie ist, hat, desto eindrucksvoller wird verhältnismäßig seine dramatische Produktion. Auch von den zwei, im Jahre 1843 schon erschienenen ist die den Zwecken des Theaters angepaßte entschieden die geringwertigere: »A Blot in the 'Scutcheon«, die unter Macreadys Direktion mit Phelps und Helen Faucit an Drury Lane 1843 aufgeführt und abgelehnt und im Todesjahr Brownings (1888) von der Browning Society dann noch einmal belebt wurde. Es geht häufig in dieser ins 18. Jahrhundert Englands verlegten Tragedy nicht anders zu als sonst im zeit- und landesüblichen Schauspiel. Schon die Handlung an sich ist nicht ohne sensationellen Beigeschmack. Der junge Henry Earl Mertoun liebt heimlich das 14 jährige Adelsfräulein Mildred Tresham, die Schwester des bornierten stammbaumnärrischen Thorold Earl Tresham. Schon hat Mertoun in aller Form die Hand der jungen Dame zugesagt bekommen, als sich durch die Beobachtung eines alten Dieners herausstellt, daß diese allabendlich den Besuch eines Liebhabers empfängt. Der Bruder lauert um die gewohnte Mitternachtsstunde dem, der den Fleck auf den Schild der Familie gebracht hat, auf, erkennt in ihm denselben Mertoun und verwundet ihn tödlich. Mertoun stirbt von Treshams Degen, Tresham an Gift, das er aus Reue selber nimmt, die Geliebte am gebrochenen Herzen. Ohne einen Augenblick tragisch zu wirken, endet das Stück so gewaltsam, wie es in seiner ganzen Erfindung schon gequält und unglaubhaft ist. Hätten diejenigen, die den Zusammenhang ahnen, den Earl von Tresham etwas früher im Park angetroffen, so wäre alles anders geworden. So klingt uns heute des einst geschätzten Kritikers Westland Marston Begeisterung, besonders aber Dickens' nachstehendes bewunderndes Urteil trotz mancher schöner Stellen im Stück — die Liebesszene der beiden jungen Menschen rechnet zu den poesievollsten, die in neuerer Zeit geschrieben wurden — sehr befremdlich. »To say« — so Dickens — »that there is

anything in its subject save what is lovely, true, deeply affecting, full of the best emotion, the most earnest feeling, and the most true and tender source of interest, is to say that there is no light in the sun and no heat in blood.«

An große Probleme rührt dagegen die wenige Monate zuvor geschriebene, trotz ihrer künstlerischen Werte kaum bekannt gewordene dramatische Dichtung »The Return of the Druses« (deutsch von E. Ruete). Sie knüpft in freier Erfindung an die Geschichte des geistig hochstehenden, kleinen, auf dem Libanon angesiedelten Araberstammes der Drusen an und wurde vielleicht unmittelbar erst bei Browning angeregt durch die seit 1840 etwa währende Vereinigung ihres Hauptstamms, der eine jüdisch-mohammedanische Glaubensmischung besaß, mit dem der christlichen Maroniten, ein Begebnis, über welches schon manche Nachricht zu dem leseeifrigen Dichter gekommen sein mochte. Dieser nimmt auf einer Insel der Sporaden eine zersprengte Kolonie des seltsamen Volkes an, die unter der Herrschaft der Johanniter steht. Djabal, ein im Abendland erzogener Sohn eines einst von den letzteren ermordeten Scheiks, kehrt dorthin zurück und gibt sich, um seine Landesgenossen zur Erhebung zu bringen, selber für Hakim den Erlöser aus, dessen sie nach altem Glauben in Sehnsucht harren. Die Zweifel Djabals an der eigenen Kraft zur Durchführung; sein Wankendwerden, da er sich zuerst nicht entschließen kann, einem Freunde gegenüber, den er vom Festland mitbrachte, das gleiche doppelte Spiel zu spielen; das Übergewicht der Liebesempfindung, die ihm als Erlöser fremd bleiben muß, über die Interessen des Volks und umgekehrt wieder die wechselnden Empfindungen Anaels, der Geliebten, die, um ihm gleich zu werden, den Mord an dem Komthur verübt und dann von Djabal den Trug erfährt; die Freude Anaels, ihn nun lieben, nicht nur anbeten zu dürfen; ihr Unwille über die Täuschung und ihre Zweifel am Wert seiner Persönlichkeit, als er doch schließlich die Tiara sich aufs Haupt setzt — diese und viele andere seelische Regungen und Bewegungen sind in den Hauptgestalten mit großer Meisterschaft festgehalten. Zu ihr gesellen sich im letzten Akte auch rein dramatische Wirkungen: in der großen Szene der »Prüfung« von Djabals, des Scheinerlösers, göttlicher Kraft vor dem gesamten Volke. Als Anklägerin erscheint hier Anael, die einstige Geliebte. Sie kann ihn mit einem Wort vernichten. Aber es kommt ihr nicht über

die Zunge. Die Macht ihrer Liebe ist größer. Noch einmal spricht sie, seine Göttlichkeit bestätigend, das eine Wort »Hakim«, und entseelt stürzt sie zu Boden: es ist das einzige in Brownings Dramen gebrochene Herz, an das wir glauben können. Das Volk verehrt das Wunder, das Djabal an seiner Widersacherin getan. Doch noch einmal wird der Unglaube angefacht. Abermals wird er widerlegt. Die aus Venedig lang erwartete Hilfe erscheint (das wird ausgiebig und doch unaufdringlich motiviert) auf dem Plane. Die Massen sind erlöst und Djabal, der Befreierbetrüger, erlöst sich selber von seiner Schuld durch seinen freiwilligen Tod.

Die »Rückkehr der Drusen« und »der Makel auf dem Schilde« waren als vierter und fünfter Band der »Glocken und Granatäpfel« erschienen, als sechster folgte im nächsten Jahre 1844 das Lustspiel »Colombe's Birthday«, über dessen hübschen Stoff so viel Anmut gebreitet ist, wie keiner sie bei dem schweren und prinzipiellen Browning vermuten könnte. Die reizende Herzogin Colombe von Ravestein sitzt eigentlich zu Unrecht auf ihrem Thrönchen von Jülich und Cleve. Das ist ihr nun in aller Form auch vom Kaiser und Papst deutlich gemacht worden, nur wagt es keiner ihrer Hofherren, ihr den die Nachricht enthaltenden Brief, dessen Inhalt alle außer ihr selber am Höfchen schon kennen, zu überbringen, zumal gerade ihr allerhöchster Geburtstag im Lande gefeiert wird. Da findet sich schließlich ein noch ahnungsloser Bürger von Cleve, der Advocatus Valence, dazu bereit. Schlimm werden die Dinge für ihn, als die von ihm unerreichbar angebetete Colombe ihn beauftragt, als berühmter Rechtsgelehrter ihren Fall zu prüfen. Er möchte aus Liebe so gerne für sie gegen den rechtmäßigen Erben, den Prinzen Berthold, entscheiden und möchte auch wieder aus Liebe, daß sie vom Piedestal heruntersteigen und als einfaches Fräulein ihn lieben würde. Das Glück ist ihm hold: trotz eines liebelos gnädigen Anerbietens des Prinzen Berthold reicht sie ihrem treuen Berater die Hand.

Das feine Versspiel ist an Poesie des Worts und an Zartheit der Empfindung nur mit Shakespeares Lustspielen zu vergleichen. Man denkt bei der Männerprüfung, wo der feurige Valence über den nüchternen Lebenspraktiker Berthold den Sieg davonträgt, an die Freierszenen aus dem »Kaufmann von Venedig«, in den geschmackvoll karikierten Hofszenen an Malvolios Hofstaat, in der duftig grazilen und doch so willensfesten Figur der jungen

Herzogin selber außer an Porzia vielleicht am meisten an Rosalinde. Und doch behält in der ganzen Erfindung wie in der Sprache, die diesmal kaum von Schrullen entstellt wird, alles seine eigene frische Note. »Colombes Geburtstag« brachte dem Dichter bei der Aufführung am Haymarket — neun Jahre nach dem Erscheinen — den einzigen durchschlagenden Bühnenerfolg seines Lebens. Er ist bis zum heutigen Tage, trotzdem die englische Literatur nicht ein Dutzend solcher Kleinodien besitzt, ungenutzt geblieben; nur die Browninggesellschaft nahm sich auch dieses Lustspiels gelegentlich einmal an.

Noch ein anderes dramatisches Gedicht Brownings würde in der Hand eines modernen Bildregisseurs von Geschmack auch auf der Bühne Leben zu gewinnen vermögen, trotzdem es nicht für sie geschrieben war, sein populärstes Werk »Pippa passes« (deutsch von H. Heiseler), das 1841 die Folge der »Bells and Pomegranates« einleitete. Es ist Neujahr zu Asolo. Das ist der einzige Tag im Jahre, an dem die armen Trevisaner Seidenspinnerinnen sich ohne Lohnabzug frei ihres Daseins freuen dürfen. Und Jungpippa will des einzigen glücklichen Tages ihres eigenen Lebens genießen. Mit dem ersten Frührot springt sie aus dem Bettchen, um im Vorbeigehen von der Straße aus das Glück der glücklichsten Menschen mitzugenießen, welche die kleine Stadt besitzt. Zu Ottima, der reichen Fabrikantenfrau, führt der Weg zuerst. Sie schwelgt im höchsten Liebestaumel mit dem armen deutschen Musiker Sebald, der, von ihr verlockt, ihren alten Gatten ums Leben gebracht hat. Eben will er sie zu seiner Königin krönen, da ertönt von der Straße Pippas friedlich-frommes Liedchen: »Gott ist im Himmel, in Frieden die Welt.« Plötzlich wird er sehend und ernüchtert. Er fühlt nicht mehr ihre Schönheit, sondern ihre Wollust. Und er flieht, sich selbst zu töten. Pippa geht weiter. Der arme französische Künstler Jules kommt von der Vermählung mit Phene zurück, der schlanken Griechin, die ihre Liebe ihm zuerst so geheimnisvoll angetragen und die er nun in grenzenlosem Glück sein eigen nennen will. Aber die ganze Verbindung war ein loser Streich neidischer Genossen: Phene ist nichts als ein Malermodell, und jene Briefe waren von ihnen erfunden. Jules, von ihrem Geständnis gebrochen, will sie entlohnen und fortschicken. Aber ein neues Lied von Pippa stimmt ihn um: Phene ist für ihn nur noch die Seele, die seiner bedarf und der er sich, was auch vorausging,

in Liebe verbunden fühlt. Das dritte Bild, am Abend: das Glück der Mutterliebe. Luigi wird von seiner Mutter überredet, von seinem Plane abzustehen, nach Wien zu gehen, um dort den tyrannischen Kaiser zu ermorden. Wieder geht Pippa vorüber und singt »Ein König lebte vor Jahren«, das Lied von einem weisen und gerechten Herrscher. Luigi wird umgestimmt, und das wird sein Glück. Denn noch in der gleichen Nacht wäre er wegen politischer Umtriebe gefangen gesetzt worden. Doch »die beste Liebe ist von allen die von Gott«: das vierte, letzte Bild, das wenigstgelungene, bringt eine nicht gut ins Thema eingepaßte flüchtige Kriminalskizze, eine Familiengeschichte, die nicht im geringsten interessiert. Ein Monsignore entlarvt einen verbrecherischen Verwalter seines jüngst verstorbenen Bruders, in dessen Haus er eben kommt, und macht dabei die Entdeckung, daß noch eine Nichte von ihm lebt, die in ärmlicher Stellung aufwächst; es ist — ausgerechnet — Pippa, die der Verwalter irgendwie verkuppeln möchte. Den schon schwankend gewordenen Monsignore ruft ein Sang Pippas, der durchs Fenster dringt, zur Pflicht zurück: der Verwalter wird gefangen abgeführt. Zuletzt findet man das Seidenspinnermädel — von der Tageswanderung zurückgekehrt, auf der sie sich abwechselnd in die Seelen jener vier scheinbar Glücklichsten hineingeträumt — auf ihrem einfachen Lager wieder: sie sinnt darüber nach, ob sie ihnen so nah hat kommen können, »daß ich vielleicht sie vorwärts brachte«. Mit dem Gedanken, der sie weckte, schläft sie ein: »Vor Gott ist alles Wirken gleich.«

Auch in diesem, Brownings fantasiegetränktestem dramatischen Gedicht ist nicht jeder Gedanke beseelt. Es gibt auch hier abstrakte Stellen, kühle, erklügelte Reflektionen, und auch die Bindungen zwischen den einzelnen Bildern und der Grundidee des unsichtbar wirkenden guten Geistes sind nicht durchweg anschaulich. Aber anderseits enthält es in seinen vier Akten und Zwischenspielen manches auch szenisch greifbar zu machende Kontrastspiel, das den gelegentlich schon von Browningverehrern unternommenen Versuch einer Wiederholung mit allen Mitteln stilisierender Regiekunst wohl wert scheinen läßt.

Brownings letzte, 1853 erschienene Szenenfolge, »In a Balcony«, dürfte ihr ebensowenig auf alle Dauer verschlossen bleiben. In starker Kürzung wäre dem Dreispiel liebender Menschen, trotzdem es stärker als »Pippa geht vorüber« an Brownings

ewigem Fehler einer zuzeiten geschraubten Diktion krankt, zumindest so viel Bühnenleben abzuringen, wie man in subtiler Ausarbeitung etwa für Oskar Wildes »Florentinische Tragödie« auf dem deutschen Theater zu ertrotzen vermochte. Es ist im Vorwurf das stärkste und modernste unter allen dramatischen Experimenten Brownings. An der Schwelle des Alters wird eine Königin von der ganzen Gewalt der Liebesleidenschaft erfaßt. Sie glaubt ihr tief verborgen gehaltenes Gefühl von ihrem jungen, ihr um seiner Neigung zu ihrer Nichte Constanze willen ergebenen und dienstbaren Minister Norbert erwidert. Endlich wagt er es, das Unheil schon halb vorahnend, sie um Constanzes Hand unter der Begründung zu bitten, daß die Königin selber ihm zu hoch stehe. Mit einem Schlage fühlt diese noch einmal das Leben selber zu sich kommen: vom Thron, wo sie zu Marmor ward, will sie aus einer lästigen Pflichtehe hinabsteigen zu ihm, um Mensch, Liebende zu werden, ihm alles das zu geben, was sie als ergrauende Alternde ihm geben kann, die »Leidenschaft des Glaubens, Kraft des Opfers, die Beständigkeit«. Im Überschwang der Seligkeit, die ihr Glück auf die letzte Karte setzt, die »letzte beste«, eilt sie zu Constanze. »Es gibt kein Lebensglück als Liebe — Liebe.« Constanze selbst wagt kein offenes Geständnis und versucht ihre Liebe den beiden zum Opfer zu bringen. Sie wird im Gespräch mit Norbert von der Königin überrascht, von der dieser nun trotzig des Mädchens Hand fordert. Die Königin entfernt sich lautlos. Plötzlich verstummt die Musik, die leise während des ganzen Spiels aus dem Palaste nach dem mondbeglänzten Balkon herübergeklungen hatte. »Ein rascher, schwerer Schritt naht.« Die Wache kommt. »Ein Kuß.« Das Schicksal der Liebenden ist besiegelt.

Der Gedanke, daß es einmal Bühnenleute in England gab, die auch nur für einen Augenblick ernsthaft mit Robert Browning als Dramatiker rechnen mochten, erscheint uns heute, wo wir die ganze Dichtung des sprödesten und unvolkstümlichsten aller englischen Poeten überblicken, schlechthin absurd: doppelt absurd, wenn wir an die Brutalität der damaligen englischen Bühne denken. Damit ist selbstredend nicht gesagt, daß einige von den Stücken auf einem intimen Theater für einen kleinen Kreis aufnahmewilliger Gebildeter (gerade die tatsächliche »Bildung« setzt dieser unnaive Dichter wie kaum ein zweiter mehr voraus)

nicht aus dem Scheindasein, das sie in der Literatur zumeist nur führen, erlöst werden könnten.

Brownings Gestalten sind fast alle unplastisch, seine »plays« eigentlich lyrische Impressionen, in Dialogform gebannt. Sie widersprechen also im letzten Grunde absolut den Bedingungen der normalen Bühne. Man hat zu seiner Zeit ja auch Maeterlinck, einen Browning nicht ganz unähnlichen Künstler des kultivierten Intellekts, vollkommen undramatisch, ja unaufführbar gescholten. Und welch wundersam schönes Leben haben nicht gerade die zartesten seiner Bühnengedichte auf der Szene erlebt, der »Eindringling«, »Pelleas und Melisande«, »Aglavaine und Selysette« — nicht nur in Deutschland, sondern manche davon auch in England und Irland schon. Eines ist immerhin nicht zu vergessen: Maeterlincks dramatische Impressionen drücken Gefühlsstimmungen aus, die Brownings mit Vorliebe rein gedankliche Reflexe. Diese Überfracht an Geistigkeit und minutiöser Seelenzerfaserung, gepaart mit den schwer zu sprechenden, schwerer aufzunehmenden Versrhythmen, macht Browning noch um mehrere Grad bühnenfremder als Maeterlinck.

An die Möglichkeit einer szenischen Belebung Brownings gerade auf dem deutschen Theater darf man trotzdem um so eher glauben, als er in kontinentaler Verdünnung bereits dort akzeptiert ist. Man braucht nicht an das etwas verworrene, in Einzelheiten schöne Glashüttenmärchen Gerhart Hauptmanns »Und Pippa tanzt« zu denken, das eingestandenermaßen aus einem Dankbarkeitsgefühl für Browning heraus geboren ist, aber trotz der Namensgleichheit ihrer Heldinnen kaum greifbare innere Berührungspunkte aufweist. Aber Hofmannsthals Madonna Dianora, »Die Frau im Fenster« — gleich »Auf dem Balkon« ein in dem grausigen Schlußeffekt von Entdeckung und Strafe kulminierender lyrisch-dialogischer Liebesgesang einer schwülen italischen Nacht — zeigt, um nur eines aus des Wiener Dichters Kleinen Dramen zu nennen, die unverkennbare Einwirkung des englischen Dichters, ist Körperlosigkeit von der Körperlosigkeit Brownings, wenn auch in seiner spielerischen Art nicht immer Geist von seinem hohen Geiste.

Recht schwächlich sind die dramatischen Versuche des als Dichter auch sonst wenig bedeutenden Kritikers und Professors Matthew Arnold, die in diesem Zusammenhang nur kurz erwähnt sein mögen. Er schrieb in den fünfziger Jahren deren

zwei. Sein »Empedocles on Etna« ist ein in Monologen fast ertrinkendes »lyrisches Drama«, für drei Personen ohne Chor, wie sie seit Shelley (und in mancher Hinsicht vielleicht schon durch »Manfred« beeinflußt) häufiger geworden sind, erreicht aber an dichterischem Vermögen selbst die ziemlich bescheidenen antikisierenden Schauspiele Thomas Talfourds kaum. Arnold zog das Drama schon 1853 wieder aus dem Druck zurück, um nur einzelne lyrische Partien der Öffentlichkeit zu übergeben. Auf die Veranlassung Brownings erschien dann 1867 das Ganze doch noch einmal im Druck, zu einer Zeit, als der zweite der beiden einzigen fertig gewordenen Versuche auf dramatischem Gebiete (eine »Antigone« und »Dejaneira« blieben Fragment), als seine »Merope« wahrscheinlich schon wieder in Vergessenheit geraten war. Und wohl mit Recht; denn dieses sich eng an das Muster der antiken Tragödie anschließende Drama (das übrigens keine Übersetzung der Voltaireschen ist) kann nach Jiriczeks zutreffendem Urteil in der Tat »höchstens den Wert einer klassizistischen Stilübung beanspruchen.«

Mit 23 Jahren hatte Browning sein erstes Drama, den »Paracelsus«, geschrieben, genau im gleichen Alter der um 25 Jahre jüngere Algernon Charles Swinburne seine beiden ersten, »The Queen Mother« und »Rosamond« (1860). Der Ehrgeiz des Dichters ging darin nach seinen eigenen Worten dahin, etwas zu geben, »not utterly unworthy of a young countryman of Marlowe, the teacher, of Webster, the pupil and of Shakespeare, in the line of work which those three poets had left as a possibly unattainable example for ambitious Englishmen«. Kein Wunder also, wenn die Erstlingsdramen die stärkste Abhängigkeit von diesen drei Großen zeigen, »Rosamond«, das in einem kurzen Akte das Schicksal von Heinrichs II. Geliebter behandelt, und »The Queen Mother«, ein um die Ereignisse der Bartholomäusnacht herum gruppiertes, im Stile Marlowe am meisten verwandtes Drama der Katharina von Medici und ihrer Hofhaltung.

»Wartet nur«, schrieb damals George Meredith, »bis er sein eigenes Pferd besteigt, und ihr werdet sehen, wie der reiten kann«. Gleichsam als ob er die Notwendigkeit hätte empfinden lernen, sich vor seiner eigenen, ihn in der Unfreiheit haltenden Liebe zu retten, wendet sich Swinburne 1865 in seinem nächsten Schauspiel, das ein Meisterwerk, wenn auch kein Meisterdrama wird, weitab von der elisabethinischen Stoffwelt zur griechischen Mythe: in

»Atalanta in Calydon« (die 1877 schon ins Deutsche übertragen wurde von Graf Wickenburg). Es ist eine Dichtung in antikisierender Form, ein lyrisches Drama mit Chören nach der Art des Shelleyschen »Entfesselten Prometheus« (der äußerlich mitanregend gewirkt haben mag), aber so ungriechisch in seinen Gedanken wie Goethes »Iphigenie«. Der Chor, im antiken Drama in erster Linie dazu berufen, der Liebe und Verehrung der Götter Ausdruck zu geben, wird hier zum Wortführer des Aufruhrs gegen »das höchste Übel, Gott«, erkoren: »Mit deinem Haß hast du uns, Gott, bedeckt.« Der Chor verbindet in kostbaren, an Schönheit der Melodie und des Rhythmus kaum irgendwo in englischer Dichtung übertroffenen Versen zusammen mit Botenschilderungen die einzelnen Etappen des Geschehens, das Swinburne nach dem Überreichtum der Aktion im Jugenddrama diesmal ganz der episch-lyrischen Ausmalung unterordnet. Herrlich ist die hymnische Begrüßung des Frühlings zu Beginn, von einer Formbeherrschung, die nur der Kunst der Alten vergleichbar ist, oder sind Schilderungen wie die von der Tötung des Ebers. Das Begebnis der Sage selbst (das 1855 Paul Heyse schon für sein Drama »Meleager« sich zu eigen gemacht hatte) bleibt unserem Interesse einigermaßen entrückt. Die unbarmherzige Härte des Schicksals ist ihr Thema. Atalanta, die Priesterin der Artemis, hat den kalydonischen Eber zuerst getroffen. Meleager trifft ihn dann, aber erst Toxeus und Plexippus, die Brüder von Meleagers Mutter Althäa, töten ihn endlich. Den Preis erkennt Meleager Atalanten zu und die Oheime, die mit dem Urteil unzufrieden sind, erschlägt er im Streite. Da schleudert Althäa in rasender Wut jenes Holz ins Feuer, das im Verglimmen Meleager und sie selbst vernichten wird, »getroffen ohne Schwert, gefällt ohne Hand«. Die Schlußszene, das von wundervollen Versen begleitete Dahinwelken des Jünglings, während das Scheit sich verzehrt, ist von ergreifendster Schönheit.

Strenger noch, griechischer in der Form durch die strophische Gliederung der Chöre und frostiger in seiner Wirkung ist das zweite antikisierende Drama Swinburnes, »Erechtheus«, der 1876, elf Jahre nach der »Atalanta«, fertig ist. Hier läßt der Dichter den Stoff, den er dort gelegentlich noch uminterpretiert, selbst gedanklich fast völlig unangetastet. König Erechtheus muß nach einem pythischen Orakelspruch — ähnlich wie Agamemnon die Iphigenie — seine Tochter Chthonia den

Göttern opfern, um gegen Eleusis zu siegen. Mit der Geopferten töten sich ihre Geschwister freiwillig, und der Vater wird im Kampfe von Zeus erschlagen, da der von ihm getötete König von Eleusis ein Sohn Poseidons war. Sie alle überlebt Praxithea, die kinderlos gewordene Mutter, die verkörperte Vaterlandsliebe, die dem Gotte oben, der alles das gefügt hat, nicht wie die Greise der »Atalanta« flucht, sondern Lob spricht: »Dein Nam' ist unser«.

Nur ein genauerer Kenner der denkbar persönlichen poetischen Sprache Swinburnes würde aus vereinzelten Bildern vielleicht den Dichter dieser erhaben feierlichen, im dramatischen Sinne so völlig »entspannten« Versspiele im Schöpfer der dem Schicksal Maria Stuarts gewidmeten Trilogie »Chastelard-Bothwell-Maria Stuart« wiederzufinden vermögen, die ihn durch mehr als anderthalb Jahrzehnte beschäftigt hat. Der 1865, also im gleichen Jahr wie »Atalanta« fertige »Chastelard« (deutsch von Horn 1873 und von Walter Unus 1912) führt in die frivole Hofhaltung von Holyrood und behandelt das Doppelverhältnis Marias mit dem brutalen Darnley, dem sie die Hand gab, und mit Chastelard, dem sie sich in toller Liebeswut zugewandt hatte. Das Drama ist an Kühnheit in der Darstellung sinnlicher Lust und Lüste, in der Aufzeigung elementaren, von Moralgesetzen unbelasteten Menschengebarens nur den Dichtungen der Elisabethiner an die Seite zu setzen, denen gegenüber uns dieser moderne Engländer allerdings sehr viel bewußter erscheint. Aus vielerlei raffinierten Motivdetails hat Swinburne ein psychologisch außerordentlich interessantes Gesamtbild der lebenssüchtigen Buhlerin von Schottland gefügt: Chastelards Preisgabe um kaum mehr als einer Laune willen, die Bereitwilligkeit, ihn zu opfern, die Angst vor der Urteilsvollstreckung, die Ertrotzung eines Aufschubs, den sie selber wieder zurückziehen will, sobald er ihr unbequem wird, die für Augenblicke neu auflodernde Leidenschaft da, wo sie Chastelard selbst im Kerker aufsucht, und schließlich das höhnische Lachen, das sie im Augenblick der vom Fenster aus von ihr beobachteten Hinrichtung allein noch für ihn aufbringt — ein Drama widerspruchsvoller weiblicher Sinnentollheit. Chastelard selbst, der Maria verachten will und doch nicht von ihren Küssen loskommen kann, ist eine der eigenartigst-schönsten Liebhabergestalten im neueren englischen Drama.

Schon im zweiten Teil seiner Trilogie, dem neun Jahre nach »Chastelard«, 1874, fertigen, unendlich weitschichtigen »Bothwell«, der ungefähr 12 000 Verse zählt, nähert sich Swinburnes Art mehr als seiner Kunst vorteilhaft wurde, derjenigen des französischen Dichters, dem er bereits den »Chastelard« gewidmet hatte: »dem Haupt der lebenden Dichter . . ., dem größten Mann Frankreichs, . . . dem ersten Dramatiker seiner Zeit«, Viktor Hugo. Seine Sprache wird an Stellen gekünstelt (»überschwängliche Wolkenwandelei«, sagt Johannes Scherr einmal von solcher Verstiegenheit des Swinburneschen Ausdrucks) und die Handlung wird auf eine so breite Basis gestellt, daß sie, ähnlich wie in Hugos eigenem »Cromwell«, kaum mehr übersehbar bleibt. Bei dem Bedürfnis, eine ganze Zeit mit all ihren politischen und religiösen Regungen in fünf Akte eines Bühnenstücks zu pressen, stirbt das Interesse für die Einzelfiguren (selbst den gutgezeichneten John Knox) schon beim Leser beinahe ab: das Theater hat auch Teile dieses Teiles wohl noch nicht erprobt.

Konzentrierter als das am wenigsten befriedigende Mittelglied ist der 1881 endlich erschienene Schlußteil der Trilogie, »Mary Stuart«. Er stellt das Ende der Königin dar seit der mißlungenen Verschwörung, die Babington zugunsten der in Chartley Gefangenen unternahm. Es liegt im Gang der historischen Tatsachen selber begründet, wenn auch die Swinburnesche »Maria Stuart« nur in einzelnen Auftritten aufhorchen läßt, als Ganzes aber wenig befriedigt. Haupt- und Staatsaktionen müssen den größten Teil der Tragödie ausmachen — der Prozeß der Verschwörer und Marias selbst. Das Urteil wird wie bei Schiller aus einem persönlichen Motiv heraus veranlaßt. Mary Beaton, eine Hofdame Maria Stuarts, rächt nach 25 Jahren an ihr den Tod Chastelards, ihres einstigen Geliebten, den sie durch ihre Herrin verlor. Mary Beaton singt den »swan-song« von Chastelards Liebe der Königin zu, um ihre Seele gleichsam auf die Probe zu stellen. Es kommt Maria keine Erinnerung mehr an jenen unglücklichen »soldier-poet«: nur der frohe Leichtsinn jener Jugendzeit taucht noch einmal vor ihrem Auge auf. Und Mary Beaton schickt den Brief ab, der jener den Tod bringen muß.

Seit dieser Trilogie hat Swinburne dann noch fünf Dramen veröffentlicht. Von ihnen ist der 1885 auf den englisch-schottischen Zyklus folgende »Marino Faliero« nach dem zutreffenden

Urteil von Dr. Mario Borsa, dem geschätzten italienischen Beurteiler des modernen englischen Theaters, »vielleicht gleichzeitig die menschlichste und die gedankenvollste seiner Tragödien«, aber nicht, dürfen wir hinzufügen, die theatermäßig wirksamste. Zwar entbehren die ersten drei Akte des in den äußeren Geschehnissen gegenüber Byrons Fassung unwesentlich veränderten, ganz auf das Erleben von einigen wenigen Personen gerichteten Renaissancedramas nicht einer gewissen Vorwärtsbewegung; irgendein eigentlicher Zusammenprall der Meinungen und Taten wird, ähnlich wie in seinen Griechendramen, auch da nach Möglichkeit umgangen. Die beiden letzten Akte vollends stellen sich fast als nur gelegentlich einmal unterbrochene Monologe des greisen Titelhelden dar, der allerdings bei Swinburne eine ganz andere Bedeutung erhält als er sie bei Byron, wo er weniger Träger als Werkzeug einer revolutionären Bewegung ist, besaß. Bei Swinburne, der selber Demokrat und Freidenker ist wie sein Meister Viktor Hugo, wird der Senator Faliero Vorkämpfer der republikanischen Freiheitsidee, die er durch den milden Urteilsspruch des hohen Rats verletzt sieht, und er fällt nach seinem Verrat bei Swinburne schließlich als Opfer des hohen, von ihm nicht durchgesetzten Staatsgedankens, nicht als Rächer persönlicher Unbill wie bei Byron, wo er sich einer bereits bestehenden Revolution nur anschloß.

Die hohe Gedanklichkeit und die hier zur höchsten Vollendung gesteigerte Wortmusik (Falieros letzter Abschied im Wechsel mit dem lateinischen Gesang der Mönche ist ein Juwel solcher Sprachmelodik) hat der Dichter in keinem der noch folgenden Stücke mehr erreicht. Der zwei Jahre jüngere, in der reimenden Versform Drydens, dem heroic couplet, geschriebene »Locrine« und ein 1892 erschienenes, »The Sisters« — ein bürgerliches Spiel aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts mit einem altertümelnden Zwischenspiel — sind wenig bedeutende Versuche auf ihm ungewohntem Boden. Noch einmal fand er dazwischen, 1889, den Weg zu einer Rosamunde, aber diesmal zu der älteren Namensschwester, der longobardischen Gemahlin Alboins, die dieser nach der Sage zwang, aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken: das gut konzentrierte, aber nicht sehr wertvolle Stück hieß: »Rosamund, Queen of the Lombards«. Noch ein Jahr vor seinem Tode erschien 1908 ein im Stile dem »Faliero« am nächsten verwandtes, etwas wortreiches und blutleeres Schau-

spiel »The Duke of Gandia« im Druck: ein Renaissancedrama des 71jährigen (die Hauptfigur ist Cesar Borgia) ohne Renaissance-blütigkeit.

Auf die Bühne, selbst aufs Versuchstheater, scheint kaum eines seiner Werke gekommen zu sein. Und doch sind sie von ihm keineswegs als Lesedramen beabsichtigt. Das geht nicht nur aus jener schon erwähnten Äußerung hervor, worin er sich zu den bühnennächsten Dichtern aller Zeiten, zu den Elisabethinern bekennt, denen übrigens seine sensitiv-moderne Natur weniger verwandt war, als er selber oft glauben mochte. Swinburne hat ebenso klipp und klar ausgesprochen, daß er fürs Theater schrieb wie Byron einstens das Gegenteil. Allerdings nicht für das Theater, welches den Dichter der »Stuart«-Tragödien im Augenblick umgab (selbst, darf man meinen, für das Henry Irvings nicht). Dieses Dichters Werke, deren Stärke im Formalen und in dem, wie Jiriczek es ausdrückte, »großen Zuge der psychologischen Charakterstudie« liegt, sind geschrieben mit der Aussicht »to their being acted on the stage of the Globe, the Red Bull, or The Black Friars«: nicht also auf der großen modernen Ausstattungsbühne, sondern auf einer dem alten Shakespearetheater verwandten, dem seelischen Gehalt der dramatischen Dichtung dienenden Bühne, die sein Vaterland ihm auch heute noch nicht zu geben vermag.

Auch William Morris hat sich, wie kurz zu erwähnen ist, einmal im Drama versucht, in »Love is enough, or The Freeing of Pharamond« (1872), dem er, Byrons Bibelstücken ähnlich, das Kleid der Moralität umhing. Den Inhalt gibt er selber so an: »This story showeth of a king whom nothing but love might satisfy, who left all to seek love, and having found it, found this also, that he had enough, though he lacked all else«. Das Spiel vom befreiten Pharamond begibt sich, mit »Love« als Choragus und mit Zwischenchören, auf einer »Bühne auf der Bühne« zu Ehren des neugetrauten Kaiserpaars, das ihm mit allerhand Volkstypen zusammen zuschaut. Die alliterierenden Verse sind vielfach von großer, wenn auch unsinnlich kühler Schönheit, wie die ganze Dichtung stark dekorativ (fast möchte man sagen: kunstgewerblich) empfunden ist. Gerade darum erscheint es verwunderlich, daß die stilisierende Bühnenkunst unserer Zeit sich ihrer niemals angenommen hat. Bleibtreus nicht nur in diesem Fall gesucht subjektivem Urteil, daß

es der (als Dichter allerdings wenig ursprüngliche) Morris hier fertiggebracht hätte, »die mittelalterlichen Moralities bis ins Kleinste nachzubilden«, muß man widersprechen; die Verwandtschaft dieses peniblen Formalisten mit den naiv-gläubigen Altengländern ist im Gegenteil ganz äußerlich.

Von den drei berühmtesten Viktorianern war die dramatische Gestaltung sicherlich gerade demjenigen am wenigsten ein künstlerisches Bedürfnis, der sie von ihnen verhältnismäßig am geschicktesten zu handhaben verstand: Tennyson. Er kam erst in einem Augenblick zum Theater, als er, kraft seines persönlichen und dichterischen Ansehens, einen starken äußeren Mißerfolg überhaupt kaum mehr zu erleiden vermochte, zu spät aber anderseits, um noch mit voller Inbrunst am Werke sein zu können, zu spät überhaupt, als daß man an des Dichters Überzeugung seiner inneren Berufung als Dramatiker noch zu glauben vermöchte. Es mußte den gefeierten und längst »abgestempelten« Dichter des »Enoch Arden« und der »Königsidyllen« reizen, sich auch auf dem einzigen noch von ihm nicht erprobten poetischen Gebiete zu versuchen, und eine günstige Konjunktur oder — weniger kaufmännisch ausgedrückt — eine bestimmte Zeitströmung gründlich auszunutzen, hat zudem in England noch nie ein Dichter sich gescheut.

Schroffer als die lyrisch-epischen Versdichtungen zeigen alle sieben Dramen, die Tennyson zwischen seinem 66. und 83. Lebensjahr an die Öffentlichkeit gelangen ließ, die Grenzen seiner Begabung: es war ein vornehmer, aber kein großer Dichter, ein Künstler, dem es zum bedeutenden Dramatiker wie zum wahrhaft großen Lyriker an Tiefe einigermaßen gebrach.

Von der Dreizahl der historischen Dramen, welche drei Wendepunkte in Englands Geschichte behandeln, ist das erste, »Queen Mary« (1875), als Ganzes genommen das schwächste, die Anfängerarbeit eines Greises. Eine unübersehbare Menge von Personen, ein Wirrwarr an Motiven, eine Häufung von Geschehnissen ist hier vorhanden, die an Shakespeare denken ließen, wenn die Ursachen des Überflusses nicht so gänzlich andere wären: nicht eine Fülle der Gesichte, sondern ein allzu gründliches Studium der Quellen, aus denen möglichst vielerlei in das an Henry Irvings Bühne mit nicht allzu großer Freundlichkeit aufgenommene Theaterstück hinübergerettet werden sollte. Im Grunde werden indessen bei aller Kraftanstrengung nur zwei

Gestalten einigermaßen lebendig, die blutige Maria selber und Bischof Cranmer, zwischen denen sich Tennysons wie schon seiner historischen Vorlagen Interesse spaltet. Der alte Cranmer, dessen Schicksal den ganzen vierten Akt des Dramas fast allein füllt, und der sich durch die von ihm veranlaßte Scheidung von Queen Marys Mutter, Katharina von Arragonien, den Haß der Königin zuzog, soll auf dem Scheiterhaufen sterben. Von Entsetzen ergriffen nimmt er seine ketzerischen Äußerungen zurück und soll es ein zweites Mal in aller Öffentlichkeit tun. Ein angelsächsischer Uriel Acosta widerruft er aber den Widerruf, und im Feuertod verbrennt zuerst die verdammte Rechte, die sich einst zu der Feigheit eines Zugeständnisses an die katholische Seite hatte verlocken lassen. Die historische Gestalt Mary Tudors selber, der Behandlung eines Shakespeare nicht unwürdig, ist vielleicht Tennysons schärfstumrissene Figur, lebensechter als der mehrgepriesene Becket des nächstfolgenden Dramas. Die religiöse Leidenschaft, die zum krankhaften Taumel der Protestantenverbrennung sich gesteigert hat, wird hier glücklich als Ausfluß ihrer unerwidert bleibenden und darum gleichfalls zu einem Fanatismus sich steigernden Liebe zu dem kalten König Philipp dargestellt, dem sie mit dem Augenblick vollends entfremdet wird, da sie sich in ihrer Hoffnung getäuscht sieht, ihn mit einem Erben zu beschenken. Die letzte Steigerung in dieser an sich tragischen und von Tennyson in ihrer Tragik erkannten Gestalt vermochte der Dichter allerdings nicht zu geben. Mary, der alle Wünsche unerfüllt bleiben, der der Gatte nicht wiederkehrt und das Land dazu verloren geht, verwirrt das zwiefache Unglück den Geist; bald fühlt sie selber ihre Grausamkeit, bald glaubt sie sich noch immer zu milde gegen die Andersgläubigen. In einem Anfall von Wut stürzt sie mit geschwungenem Messer auf das Bildnis Philipps los und schneidet es aus dem Rahmen: »O Gott, ich habe meinen Philipp mir getötet« — mit diesem Ausruf bricht sie, während draußen das Volk Elisabeth zur Königin ausruft, in sich zusammen. Was hier groß werden sollte, ist in diesem letzten Akte des ersten Dramas noch stark melodramatisch unterstrichen — ein von Tennyson auch später nie ganz überwundener Fehler, der aus seiner sklavischen Ehrfurcht gegenüber den Publikumswünschen entspringt. Aber immerhin erhielt schon die nächstfolgende Tragödie einen sehr viel bedeutenderen und festeren Schlußakkord: ein guter

letzter Akt ist nachher geradezu eine Spezialität dieses Dramatikers geworden.

Der, seinem geschichtlichen Begebnis nach am Anfang, seiner Abfassung nach an zweiter Stelle stehende »Harold« (1876) hält auch in künstlerischer Hinsicht die Mitte. Wie Wildenbruch in seiner um sechs Jahre jüngeren Jugendarbeit des gleichen Titels und Themas (1882) ist auch Tennyson Bulwers Roman vom letzten der Angelsachsen natürlich nicht unbekannt und in seinen oft geradezu auf den Theatereffekt schon zugeschnittenen, geheimnistuerischen Stimmungsstimulantien benutzt worden. Dem unheildrohenden Kometen oder, wie Wildenbruch sich ausdrückt, dem »Rutenstern« begegnen wir wie den singenden Mönchen in beiden Stücken, von denen das deutsche sich sonst enger an Schiller, das englische an Shakespeare sich anschließt, dem es auch wieder einmal die unheilkündenden Geister aus »Richard III.« für einen parallelen Traum Harolds vor der letzten Schlacht ausführt. Im ganzen wird man dem englischen Werk vor dem deutschen den Vorzug geben müssen, wenngleich das letztere innerhalb seiner eigenen Literatur im Augenblick verdienstlicher gewesen ist und fortzeugender gewirkt hat, während das englische die Bühne zu Tennysons Lebzeiten niemals sah. Die Gestalt Harolds, des von dem schlauen Wilhelm von der Normandie überlisteten und so gegen seinen eigenen Lebenssatz »Lieber sterben als lügen« sich unwissentlich vergehenden Helden rückt bei Tennyson ganz in den Vordergrund, die Schlachtszene selbst mit ihrer beredten, in Frage und Antwort aufgelösten Schilderung der Vorgänge — eine Stärke Tennysons — wirkt bei ihm ungleich kräftiger als in Wildenbruchs wie meistens sehr flüchtigem und uninteressantem fünften Akt, und die kurze Szene, wo die zwei Frauen, zwischen denen Harold stand, nächtlicherweile den Leichnam des Gefallenen suchen — die Geliebte wahnsinnig, die Gattin bei gutem Verstande — ist von unmittelbarer poetischer Schönheit.

Als Charakterbild steht die Figur des 1879 fertigen »Becket« nicht wenig über dem konventionell heroischen Normannenbekämpfer. Der Vertraute und Kanzler des leidenschaftlichen Königs Heinrich, den dieser zur höchsten kirchlichen Würde erhebt, die England vergibt, um ihn sich selber fester zu verbinden und zugleich einen Ausgleich zwischen Königsthron und Kirchenkanzel, den beiden feindlichen Mächten Englands, her-

zustellen, Becket, der dann aus Überzeugung zum Gegner seines einstigen Herrn, zum Vertreter des Volkes gegen die Übergriffe des Königs und der großen Herren wird — diese Gestalt ist in Konrad Ferdinand Meyers nur um ein Jahr jüngerem »Heiligen« bedeutender und menschlich echter erfaßt als von Tennyson. Er konnte sie — mehr wegen als trotz seiner vielen historischen Vorstudien — nicht überall von einem unangebrachten Wortüberschwang und ihr gar übel anstehender theatralischer Gebärde (wie etwa in der letzten, in Tränen getauchten Unterredung mit dem Bischof von Salisbury) freihalten. Es ist nicht uncharakteristisch für Tennysons Geschmack im Dramatischen, daß er zu dieser großen Persönlichkeit, die noch ihres letzten dramatischen Gestalters harrt, erst auf dem Umweg über das (ihm in Deutschland von Körner, in England von Swinburne vorwegdramatisierte) rührsame Schicksal von Fair Rosamond gelangt zu sein scheint. Der Zwist der Geliebten oder — bei ihm solider — morganatischen Gattin des Heinrich mit dessen Gift speiender und kredenzender Gemahlin Eleonore drängt sich ungebührlich vor, sogar Becket muß sich in diese Privatangelegenheiten bei Tennyson hineinmischen. Der schleppende Gang der Handlung, die erst im fünften Akte — wiederum dem besten — volles Leben und genügend Farbe erhält, und die breite Anlage des Ganzen haben Henry Irving, den berufenen Vertreter der Rolle und des Dichters, bis nach dessen Tode mit der Aufführung zögern lassen; »Becket« kam erst 1891 unter Weglassung mancher wichtigen Rolle wie der des Walter Map, Dichters, Sängers und Spötters, eines englischen Liebetraut, mit Ellen Terry als Rosamunde unter langandauerndem Erfolg am Lyceum auf die Bühne. Irving hat sie bis zu seinem eigenen Lebensende (der Becket war die letzte Rolle, die er, wenige Stunden nur vor seinem Tode, spielte) dort halten können.

An Shakespeares Historien waren die drei Geschichtsdramen Tennysons orientiert gewesen; Shakespeares Märchen gaben Rahmen und Motive zu einem Stücke her, das, noch vor dem »Becket« in Angriff genommen, erst im Jahre seines Todes 1892 gedruckt und — an Daly's Theatre in New York — mit großem, in der Hauptsache gewiß der Ausstattung und Sullivans Musik zu dankendem Erfolg auch gespielt worden ist: das auch im Titel altertümelnd umständliche Spiel »The Foresters, Robin Hood and Maid Marian«. Zweifelsohne lag die Form der Idylle

auch im Drama dem Dichter näher als die der tiefschürfenden Seelentragödie, und so wirken auch die mit vielen Liedern durchsetzten anspruchslosen »Foresters« im Grunde echter als seine nationalhistorischen Pathosstücke: wenngleich der unmittelbaren Anlehnungen an den Meister von Stratford hier so viele vorhanden sind, daß das im Sherwood Forest in Nottinghamshire sich begebende Stück von Robin Hood, Earl of Huntingdon, dem Freund der Unterdrückten und Verfolger der Bösen (besonders des die Herrschaft usurpierenden Bruders von König Richard Löwenherz) keine einzige originelle Note aufweist. Die ganze Waldatmosphäre mit ihrem Elfentreiben und Verkleidungsspiel ist eine Kreuzung aus »Sommernachtstraum« und »Wie es euch gefällt«, der Friar Tuck eine unerträgliche Kopie seiner älteren elisabethinischen Genossen, und Marian, Robin Hoods Schatz, gehört zu jenen ingénues aus der Familie Rosalinds, denen allen nicht die neckische Natürlichkeit ihres Vorbilds eignet. In dem ganzen, wie Otto Jiriczek sich ausdrückt, »mißratenen populär-patriotischen Zugstück«, überrascht uns nicht, wie ein anderer Kritiker, Emil Koeppel, gelegentlich meint, die Anmut, sondern die Armut seiner Phantasie.

Am unmittelbarsten spricht Tennyson von seinen sieben Dramen an in dem, keinen großen Aufwand an Temperament erfordernden, lieblich und liebenswürdig gestalteten kleinen romantischen Einakter »The Falcon« (1879). Es ist natürlich Boccaccios trotz seines undramatischen Charakters immer von neuem von Bühnenschriftstellern, meist unberufenen, wieder beschworener Edelfalke, der den besonderen Vorzug aufweist, trotz seiner pikanten Herkunft ein selbst für England durchaus salonfähiges Haustier abzugeben. Der arme Graf hat alles, selbst sein Letztes und Teuerstes, seiner Liebe zu der schönen Frau Gräfin geopfert, welche zu ihm kam, ihn für ihr krankes Söhnchen um seinen kostbaren Falken zu bitten, und die Verehrte muß nun erfahren, daß er selbst dieses teuren Guts um ihretwillen sich begeben und es ihr eben als Braten vorgesetzt hat. Dieses sentimental angehauchte, in schmelzende Verse gebrachte Liebesspiel — »stately and tender«, wie Tennyson selber es nannte — verträgt keine retardierende Nebenhandlung, wie sie Tennyson in zwei Dienerfiguren, die komisch sein sollen und bloß albern anmuten, sehr überflüssigerweise hinzuerfunden hat. Die Aufführung durch Mrs. Kendal und ihren Gatten fand am St. James's Theatre

eine freundlichere Aufnahme, als das jeder Sensation — auch jeder szenischen — bare Stücklein erwarten lassen konnte. Erst nach mehr als zwei Monaten ist es, der dreiviertelhundertsten Aufführung nahe, in die Versenkung gefallen.

Mißlungen sind Tennyson als Dichtungen zwei späte dramatische Auseinandersetzungen mit dem Geist der neuen Zeit. »The Cup« (1881) — in rein dramatischem Sinne von allen Stücken am schlagkräftigsten, weil es ohne jede Reflektion in zwei knappen Akten aufs Ziel losgeht — verbirgt die Absicht, dem modernen Gewaltmenschen, wie Tennyson ihn ansah, zu Leibe zu rücken, ohne ihm jede Sympathie zu versagen, im harmlosen Griechengewand. Aber nicht auf Parallelen aus der Gegenwart bezogen, würde dieses Blutdrama, dem Plutarchs Bericht »De claris mulieribus« zugrunde liegt und das schon Thomas Corneille behandelte, vollends des Interesses entbehren. Der Römerfeldherr Synorix, dem Camma, die keusche Gattin des Tetrarchen Sinnatus, nicht willig folgt, tötet den Nebenbuhler, der sein Weib beschützt, im Kampfe. Camma, die Witwe, wird indessen eine Priesterin der Diana. Er naht sich ihr auch dort und sie fügt sich scheinbar seinem Willen, sich ihm, der inzwischen Herrscher Galatiens geworden, als Königin zu verbinden. Doch über allem ist die Treue: sie reicht ihm nach altem Brauche das Trankopfer — der Becher enthielt Gift für beide. Das in eine überaus konzise dramatische Form gegossene und dazu an Gelegenheit zu dekorativem Prunk — den Vorbereitungen des vermeintlichen Hochzeitsfestes — nicht arme Stück fand willige Augen und Ohren, als es seit Januar 1886 mit Ellen Terry als Camma mehr als vier Monate hindurch von Henry Irving am Lyceum gespielt wurde.

Um so schlimmer erging es Tennyson dann mit seinem nächsten, schon im folgenden Jahre gespielten Stück, »The Promise of May« (1882), das ihm einen Theaterskandal eintrug und ihm kurz vor seinem Ende jede Freude an der Bühne verleidete. Man hatte — ob mit Recht oder Unrecht — in dieser in das Kleid der Gegenwart gesteckten Tragödie, die, in wenig geschmackvoller Weise, ländliche Bilder und Großstadttypen zusammenbringt, eine Verspottung des Freidenkertums durch den auch in Fragen religiöser Anschauung konservativen Tennyson erblicken wollen. Nicht daß er — wie er in einem Briefe sich ausdrückte — eine der »großen moralischen und sozialen Zeit-

fragen« berührte, sondern wie das geschah, nämlich indem er einen von jeder Lebensanschauung, der strenggläubigen wie der agnostizistischen, gleich weit entfernten Windhund als einen Vertreter der Jugend aufstellte, wurde ihm nicht ohne Grund — mitten in der Première schon von einem bekannten adligen Freidenker — damals vorgeworfen. So wenig also »Das Versprechen des Mai« (welcher oft — dieses etwa der Leitgedanke — sehr viel weniger hält als er zuerst erwarten ließ) als Äußerung eines Angehörigen einer vergangenen Zeit zu sozialen Fragen der Gegenwart, so wenig bedeutet dieses Volksstück im schlechtesten Sinne literarisch etwas: die geschwollene, zum Teil in Dialekt geschriebene Dorfgeschichte von dem albernen Stadtbengel Philip Edgar, der ein braves Bauernmädel verführt und nach fünf Jahren sich ihrer Schwester, ohne daß sie ahnt, wer er ist, zu nähern versucht, ist von einer manchmal senilen Unbeholfenheit. Die gerne in die Dramen eingestreuten Lieder waren nirgends weniger am Platz als hier, wo eine zeitbewegende Frage zur Diskussion gestellt werden sollte. Tennyson, der Kostümlyriker, verlor den Halt unter den Füßen, sobald er sich im Rock seiner eigenen Tage präsentieren sollte. Einer ähnlichen Versuchung sind seine beiden größeren Dichtergenossen, Browning und Swinburne, kaum erlegen. Vom Realismus waren die von der Romantik genährten, nur von der Skepsis gelegentlich heimgesuchten drei Viktorianer weltenweit entfernt. Fragen sozial-soziologischer Art kamen in ihrer dramatischen Produktion sonst höchstens einmal im Zusammenhang mit geschichtlichen Stoffen ihrer Heimat zur Sprache. Aber im gleichen Jahre, wo Swinburnes »Atalanta« und »Chastelard« erschienen, erblickte ein Schauspiel das Licht der Rampen, das auf lange Zeit jenen Kontakt der Bühne mit dem Alltag herstellte: keine Dichtung allerdings, sondern nur ein Theaterstück, T. W. Robertsons, des Mimen und Journalisten, »Gesellschaft«.

---

9. Kapitel.

Das Bühnenstück seit der Mitte des Jahrhunderts.

Bald nach dem Anfang der sechziger Jahre war jener Glanz, der durch zwei bedeutende Bühnenleiter über das Londoner Theater gekommen war, fast völlig wieder erloschen. Shakespeare hat notgedrungen seine Zuflucht nun wieder zu einem der privilegierten Theater nehmen müssen, dem einzigen der beiden, das damals überhaupt noch das Schauspiel mitschleppte: zum Drury Lane, wo der unfähige Chatterton über ihn geraten war, der unmittelbare Vorgänger von Augustus Harris und der letzte, unter dem der Meister von Stratford an dieser Stätte noch erschien. Viel wohler fühlten aber auch er, der »Begründer« des — noch — gegenwärtigen panoramatischen Drury Lane-Melodramas, und seine Gesinnungsgenossen an den anderen Bühnen sich bei eben diesem letzteren, das neuerdings wieder besonders üppig ins Kraut schoß (sogar Walter Scott erlebte auf der Bühne eine üppige Nachblüte). Daneben jagte man auf jene schlüpfrigen oder oberflächlichen, immer wirkungssicheren Franzosen wie Delavigne, d'Ennéry, Feuillet, Dumas Vater und Sohn, Sardou und deren zahllose Nachtreter wie die Spürhunde aufs Edelwild. Es gab Professionsübersetzer, die teils französische Stücke für England adaptierten, teils wieder Westenderfolge in das faßlichere Englisch des Ost- und Nord- und Südends transponierten oder aus dem beliebten französischen Drama des einen Londoner Theaters zur Vermeidung von Konkurrenzstreitigkeiten für ein anderes ein neu scheinendes fabrizierten. Das französische Theaterstück blieb ein überaus schwunghafter Handelsartikel, den vor allem Lacy, der Buchhändler und Verleger am Strand, mit Geschick vertrieb. Die dramatur-

gischen Zimmerleute, die für ihn und andere arbeiteten, waren in der Mehrzahl Kritiker, wie John Oxenford, Bayle Bernard, Leicester Buckingham, Clement Scott, manchmal aber auch junge Schauspieler, wie der nachher so bekannt gewordene T. W. Robertson. Er lief mit manchem eigenen Stück in der Tasche herum, von dem aber keiner seiner zeitweiligen Brotgeber etwas wissen wollte: sie hätten ja Tantiemen bezahlen müssen. Eine Farce, »The Cantab«, war zwar am Strand Theatre in seiner Jugend in Szene gegangen, aber ein Schauspiel, »David Garrick«, suchte er, trotzdem es sogar gleichfalls eine freie Bearbeitung aus dem Französischen war — nach einem Schauspiel »Sullivan« —, so vergebens bei den Bühnen anzubringen, daß es, umgekehrt wie sonst üblich, bereits von ihm in eine Novelle verwandelt worden war. Als Edward A. Sothern es schließlich bei einer Versuchsaufführung in Birmingham und dann in London spielte, wurde es einer der größten Bühnenerfolge aller Zeiten. Die ganze letzte Generation (auch Deutschland und Rußland) kennt das wohlgefügte, unterhaltsame, wenn auch reichlich flache und sentimentale Stücklein, wie David Garrick den Betrunkenen spielt, um der von ihm geliebten Ada Ingot einen Ekel gegen ihn einzuflößen, weil er weiß, daß ein anderer sie so innig verehrt. Sein Titelheld mit dem berühmten Namen ist noch heute eine rührend echte Darstellung des prächtigen Charles Wyndham, dem jetzt das Stück »gehört«. Aber wenige kennen — so sehr überwiegt das Interesse am Schauspielerischen in England oft noch das literarische — überhaupt noch den Namen des englischen Bearbeiters und wohl kaum mehr einer den französischen Autor oder gar die ursprüngliche deutsche Quelle, aus der dieses internationale Konglomerat eigentlich hergekommen ist.

Im 36. Jahre seines Lebens, 1865, kam auch jenes erste selbständige Stück von Robertson auf die Bühne, »Society«, das für das englische Drama aus dem modernen Leben eine Auffrischung bedeutete und zusammen mit den vier vor seinem frühen Tode im Jahre 1871 noch folgenden Hauptwerken den ersten Auftakt zur scheuklappenfreieren ehrlicheren Betrachtung des Lebens auf dem englischen Theater bedeutet. Einen noch sehr schüchternen Anfang allerdings nur, der literarisch, absolut genommen, wenig bedeutet. Denn der geistige Horizont des humorvollen, aber jedem Problem meilenweit ausweichenden

Tom Robertson ist recht beschränkt, seine Phantasie gering und seine Auffassung von den Dingen um ihn herum nicht anders als spießig. Dazu kommt die mangelnde Fähigkeit, ein Stück, trotzdem er Schauspielerkind und selber Schauspieler war, rein technisch geschickt zu zimmern und ihm eine ausreichende Handlung unterzulegen. In dieser Beziehung wie auch an persönlicher Kultur steht er unter dem Gustav Freytag der »Journalisten«, dem er sonst etwa gleichgestellt werden kann, soweit die Bedeutung der beiden für die Schaffung eines modernen nationalen Lustspiels in Frage kommt. Nach einer Seite ragt Robertson über Freytag hinaus und doppelt weit natürlich über Benedix und L'Arronge, an die seine Philisterarbeit, wie Eduard Engel gelegentlich mit Recht bemerkt, uns sonst erinnern kann. Seine Überlegenheit gegenüber den Deutschen beruht auf der Schlagfertigkeit und Naturtreue seines Dialogs. Seine Engländer sprechen, abgesehen von den Liebesleuten — die in allen Zungen am längsten brauchen, bis sie natürlich werden — bereits ein ungezwungenes, ihrem Charakter angepaßtes Englisch, wo unsere Lustspielfiguren noch schlechtes, nie gesprochenes Papierdeutsch von sich geben. Wie ledern drücken sich 10 und selbst 20 Jahre später bei uns noch gar nicht selten die Gestalten des doch wahrlich genügend weltmännischen und salongeübten Paul Lindau aus — von den holden Tiraden eines Freytagschen Professors und dem Dialog der einfachen Leute bei dem ungefähr zur gleichen Zeit wie T. W. Robertson schreibenden Benedix ganz zu schweigen. Robertson würden im Englischen kaum Wendungen in die Feder kommen von einer Geschwollenheit, wie Benedix sie seinem berühmten Hannchen, dem einfachen, im Stück selber von einer lieben Rivalin als »Landgans« bezeichneten Zimmermädchen, fortwährend in den Mund legt: »Ach über die Männer« oder »Wenn du dir denn künftig das Schmollen nicht gefallen lassen willst, so muß ich es genießen, so lange ich noch nicht deine Frau bin!« Man muß gegen einen solchen Dialog aus den »Dienstboten« ein Gespräch, wie das zwischen dem Wildhüter Houghton und dem Sergeanten Jones in »Ours« halten:

Sergeant: Good morning!

Houghton: Good morning! (Sergeant shakes keeper's hand warmly; keeper surprised.)

Sergeant (warmly): How are you?

Houghton: Quite well. How are you?

Sergeant: I'm — I'm as well as can be expected.

Houghton: What d'ye mean? (With dialect.)

Sergeant (with importance): I mean that last night my missus — (whispers to Houghton).

Houghton (surprised): Nay!

Sergeant: Fact!

Houghton: Two? (Sergeant nods.) Twins? (Sergeant nods.) Well, mate, it does you credit — (shakes hands condolingly) — and I hope you'll get over it.

Sergeant: Eh?

Houghton: I mean, I hope your missus 'll get over it. Come and ha' some beer.

Sergeant: I must go to the Hall first. I wish they'd been born at Malta.

Houghton: Where?

Sergeant: At Malta.

Houghton: Malta! That's where they make the best beer.

Sergeant: No, it's foreign. When a child's born in barracks there, it gets half a pound o' meat additional rations a day.

Houghton: Child does?

Sergeant: Its parents. Twins would ha' been a pound a day — pound of meat, you know. It's worth while being a father at Malta.

Houghton (looking at Sergeant admiringly, and shouldering his gun): Come and ha' some beer to drink this here joyful double-barrelled event. —

Auch an Witz im einzelnen ist Robertson reicher als seine deutschen Parallelen. In Momenten kann man schon an Oskar Wildes brillante Dialoge denken. Hübsch heißt es z. B. von der Ehre: »Honour means not being bankrupt« oder von einer reichen Heirat: »My dear, wealth, if it does not bring happiness, brings the best imitation of it procurable for money.« Dann wieder von der Ehe: »Marriage means to sit opposite at table, and be civil to each other before company.« Oder ein Liebhaber beschreibt die Angebetete mit leichter Ironie: »She looked like china with a soul in it.« Dann wird Robertson aber wieder pathetisch und sentimental, wenn er z. B. einen Reichen sein Schicksal beklagen läßt, weil er, »a prize pig tethered in a golden sty«, nie um seiner selbst willen geliebt wird: »Pity the poor? Pity

the rich! for they are bankrupts in friendship, and beggars in love.« So drückt er sich im geziertesten Boucicault-Englisch aus.

Sehr ungeschickt wirkt auf der anderen Seite die Führung der Handlung in seiner »Gesellschaft«. Sidney Daryl, Advokat und im Nebenamt Journalist, verzichtet zuerst zugunsten eines »bösen« Bruders, eines notorischen Schuldenmachers auf sein Vermögen und nachher zugunsten eines reichen Flegels, John Chodd, beinahe auch noch auf die Hand seiner geliebten Maud. Er nimmt aber doch mit diesem den Kampf um einen Parlamentssitz auf und siegt und kriegt das Mädchen obendrein, da er mittlerweile durch einen Todesfall zum nötigen Geld und Landgut gekommen ist. Was für ein dramaturgisches Schachspiel wäre bei einem Scribe, den Robertson auch gelegentlich übersetzte, von dem er aber trotzdem — zu seinem Glück vielleicht — durchaus nichts gelernt hat, aus diesem simplen Stoff noch geworden! Bei Robertson folgt Unmöglichkeit auf Unmöglichkeit. Sidney Daryl, dem ein Hinterwäldler den salbigen Biedermann im Ollendorfstil abschmecken würde, muß von der Angebeteten erst für einen Mädchenverführer gehalten, der reiche Konkurrent erst um 1000 Pfund im Glückspiel gebracht, der »böse« Bruder vom Autor erst aufs Sterbebett gelegt und der »gute« dadurch zum Majoratserben gemacht werden, damit die Angelegenheiten endlich wieder ins nötige Gleichgewicht kommen.

Aber die Aktion an sich war Robertson überhaupt sehr gleichgültig und auch der sozusagen sozialkritische Gehalt machte nicht den Erfolg des Stückes aus: wenngleich zum ersten Male mit einiger Deutlichkeit das seitdem unendlich abgenutzte Thema vom Bündnis des armen Adels mit dem reichen Plebejertum angeschlagen wird. Die alberne und aufgeblasene Lady Ptarmigant und der vertrottelte Lord Ptarmigant, der nie anders als mit einem Sessel auf dem Schauplatz erscheint und, sobald er sich darauf gesetzt hat, sofort einnickt (diese beinahe stumme Operettenrolle hat das Glück des prachtvollen originellen Charakterkomikers John Hare gemacht) auf der hochgeborenen Seite, und bei der anderen Partei der steinreiche alte Parvenü Chodd mit seinem einfältigen Sohn, dem die Lady um des lieben Geldes willen ihre Nichte verkuppeln möchte, diese Personen waren alle vier nur derb verzeichnete Possenfiguren. Das (von Bancroft und Marie Wilton gespielte) Liebespaar unterschied

sich auch in nichts von der landesüblichen »walking lady« und dem normalen wackeren jungen Mann. Aber der zweite Akt brachte eine große Überraschung: Figuren so sehr aus der Wirklichkeit, daß man ihre Originale zum Teil bei Namen nennen konnte. Heute dünkt uns der harmlose Spott auf die fröhliche Londoner Bohème — vor allem der Zeitungsleute —, die Robertson uns in ihrem Klubhause »The Owls' Roost« vorführt, natürlich mindestens so verwaschen, als die Zeitsatire auf die Schmock und Bolz in den »Journalisten«. Damals, wo sie neu war und wo man nach den zahllosen Holzpuppen einmal richtigen Menschen auf der Bühne begegnete, mußte sie verblüffen. Einzelheiten schlugen ein wie eine große Erfindung. John Chodd ist nach damals beliebtem Brauch müßiggehender reicher Leute im Begriff, eine Zeitung, The Morning Earthquake, ins Leben zu rufen (heute gründet die gleiche Sorte von Leuten, in Deutschland wenigstens, Theater) und kommt nun auch zu den »Owls«, woraus sich mancher amüsante Auftritt ergibt. Am ergötzlichsten wirkte jene (schon von Nestroy, den Robertson gekannt haben könnte, in »Lumpazivagabundus« vorgeahnte) Szene, in der einer 5 Schilling braucht und die Frage von einem zum andern geht, bis sich schließlich der seltene Schatz bei einem deutschen Doktor findet und von Hand zu Hand rückwärts wandert, bis er endlich sein Ziel erreicht.

Kaum weniger gut als die Genossen vom Arundel und Savage Club, die Robertson in Tom Stylus und den anderen Mitgliedern des »Eulensitzes« verewigte, hatte er auf seinen Wanderungen landauf und landab das Militär kennen gelernt, das für sein nächstes, 1866 fertiges Stück, »Ours«, das Milieu abgibt. Bezeichnend genug hatte das Publikum, das gar nicht mehr an Originalstücke gewöhnt war, das Wort bei den ersten Ankündigungen für — französisch gehalten: »Der Bär«, wie Clement Scott einmal erzählt. Eine, scheinbar unbedeutende Szene, die 15 Jahre später Mosers »Krieg im Frieden« mit zu seinem Erfolg verhilft, wirkte auch hier schon am stärksten: der Vorbeimarsch von Truppen mit ihrer Musik hinter der Szene und seine Wirkung auf die durchs Fenster Zuschauenden. Robertson, dem sonst besonders die Rolle des Prinzen Perovski gelang, gewann sich großen Beifall damit durch seine sentimental-patriotische Ausnutzung des Motivs: es war der Abzug der braven Soldaten zum Krimkrieg, in dem ein Teil des Stückes vor sich geht.

Auch im Stück des folgenden Jahres — Robertson arbeitete nun natürlich sehr schnell —, »Caste«, ist ein Krieg im fernen Land das Hauptereignis, ein Offizier eine Hauptperson. Dieser, ein hoher Adelsherr, der junge Fähnrich (Ensign) George D'Alroy, hat die Tochter des Säufers Eccles geheiratet, die ihn auf der Bühne durch ihre Schönheit und im Privatleben durch ihre Tugendsamkeit gewann. Der junge Ehemann muß dann mit in den indischen Aufstand ziehen und wird totgemeldet. Die Witwe kommt mit ihrem kleinen, in seiner Abwesenheit geborenen Kinde in schlimme Bedrängnis, welche die Marquise, ihre Schwiegermutter — die Vertreterin des im Titel angekündigten »Kastengeists« — dazu ausnutzen will, ihr das Baby abzunehmen. Aber Esther Eccles wehrt sich tapfer gegen diese Zumutung. Und sie wird natürlich dafür belohnt: der Totgeglaubte ersteht nämlich in Lebensgröße auf und auch die Marquise (die ebenso mißraten ist wie die Lady des ersten Stücks) gibt nun, bekehrt, ihren Segen.

So töricht dieser Inhalt, so köstlich sind manche der Figuren; besonders die Leute aus dem Volk. Polly Eccles, Esthers derbe Schwester, vor allem aber der wackere gas-fitter Sam Gerridge und — als ein trübes Gegenstück — der vertrunkene alte Tagedieb Eccles, der Vater der beiden Mädchen, laufen ihren Standesgenossen im deutschen Naturalismus beträchtlich den Rang ab. Eccles besitzt vor den Typen aus Fuldas »Verlorenem Paradies« oder Wildenbruchs »Haubenlerche« sogar den Vorzug, nicht in rührseliger Verfälschung zu erscheinen. Szenen wie die, wo der alte Trinker seinen Enkel wiegend auf und ab schiebt und dabei dem adligen Säugling, dem »Machthaber«, dem Repräsentanten von »the powerful and strong« seine ganze Wut gegen die Reichen und seinen ganzen Tabaksqualm ins Gesicht schleudert oder die andere, in der er den Schwiegersohn zur Arbeit ermahnt »Ich hab' es gern, die jungen Leute arbeiten zu sehen, das tut mir wohl und ihnen« — solche Auftritte sind von Dickensscher Feinheit der Beobachtung. Manche Züge der »Vornehmen« des Stücks, von George und Esther, sollen nach Clement Scott's Meinung an Thackerays George und Amelia in »Vanity Fair« — zwei besondere Lieblinge Robertsons — erinnern.

Selbst im Liebesdialog macht er nun schon Fortschritte. Die Szene, wo der heimkehrende George die Namen des Neugeborenen errät oder früher etwa das Geständnis Esthers von

ihrer kommenden Mutterschaft sind trotz ihrer Sentimentalität nicht übel für ihre Zeit. »When you are a few minutes behind time I don't run to the window and watch for you, and turn irritable. Not that I love you less, no! for I love you more, but often when you are away I don't feel that I am by myself. I never feel alone.«

Eine wirklich reizende Liebesszene ist ihm in »School« gelungen, seinem zwei Jahre nach »Caste« datierenden letzten großen Erfolge, in dem Zwiegespräch zwischen Nummy Tighe, dem Backfisch, und Jack. Man denkt hier an den Bernard Shaw von »Arms and the Man«.

Nummy: Sie waren in der Schlacht von Inkermann?

Jack: Gewiß.

Nummy: Haben Sie sich geschlagen?

Jack: Aber natürlich.

Nummy: Haben Sie sich gerne geschlagen?

Jack: Absolut nicht!

Nummy: Warum haben Sie es dann getan?

Jack: Weil ich dafür bezahlt wurde, daß ich's tat; schlecht bezahlt; aber immerhin bezahlt ... Und dann hatte ich nicht die Courage mich zu retten ...

Nummy: Also, Sie haben sich geschlagen ... und Sie sagten es nicht!

Jack: Das war ja nicht der Mühe wert; es waren noch so viel andere da!

Nummy: Aber Othello ...

Jack: Sie haben Othello gelesen ... Böse Lektüre für eine junge Dame.

Nummy: ... Othello erzählte der Desdemona seine Feldzüge.

Jack: Ah was, Othello war ein Neger und die Neger tragen eben keine Scheu, sich zu rühmen. —

Gerade an »School« ist vielleicht am besten die Überlegenheit des englischen Salonstücks vor dem gleichzeitigen deutschen festzustellen, da jenes nichts anderes als eine — allerdings ganz neue — Bearbeitung von Benedix' Pensionsmädelstück »Aschenbrödel« ist. Es lohnt sich, dem eben zitierten Dialogausschnitt, den wir um des deutlicheren Kontrastes wegen in der Übersetzung gegeben haben, als Gegenbeispiel den Teil eines Gesprächs der Liebenden aus dem schon genannten deutschen Vorbild anzuschließen. (Eine direkte Vorlage für die englische

Szene ist bei Benedix nicht vorhanden.) »Aschenbrödel«, Akt III, Szene 4 beginnt folgendermaßen:

Kunigunde: Friedrich, lieber Friedrich!

Friedrich: Meine teure Kunigunde!

Kunigunde: Aber gehen Sie, ich sollte schelten mit Ihnen.

Friedrich: Warum, mein süßes Mädchen?

Kunigunde: Sie senden mir heimliche Botschaft, zwingen mich, Ihnen ein Stelldichein zu geben —

Friedrich: War der Zwang so groß; hat Ihr Herz nicht gleich eingewilligt?

Kunigunde: Bedenken Sie, wenn wir entdeckt würden! Die Pension genießt des besten Rufs! Wenn es bekannt würde, daß ich im Einverständnis mit einem Manne — die Schande überlebte ich nicht!

Friedrich: Welch ein Ausdruck! Halten Sie es für eine Schande, mich zu lieben? Sind wir nicht durch Wort und Handschlag verbunden für das Leben? . . . —

Dem in »Aschenbrödel« schon ähnlich vorhandenen Gang des Aschenputtels Elfriede (der Nummy des englischen Stücks) in den Wald, um Milch zu holen, auf dem ihr Graf Albrecht begegnet, der sogenannten milk-jug scene, verdankt die ganze, mit Robertson aufkommende Richtung ihren Spottnamen der milk and water comedy oder, wie sie später häufiger genannt wurde, der teacup and saucer comedy. Dieses nicht gerade schmeichelhafte, wenn auch nicht ungerechtfertigte Wort vom »Jausenschwank« geht also auf eine deutsche Anregung zurück.

Deutschland spielte schon vorher einmal in einem Stücke Robertsons eine Rolle, in dem schnell vergessenen, doch an Stellen nicht ungraziösen »Play«, dessen Schauplatz Baden-Baden (in einer Szene sogar die Ruine des alten Schlosses) ist. Den äußeren Anstoß zu dieser Bevorzugung gab wohl Robertsons Verheiratung in zweiter Ehe mit einer Frankfurter Jüdin.

Nach dem großen Erfolg von »School« war Robertson das Schicksal nicht mehr gleich günstig. Im gleichen Jahre 1869 hatte »Home« am Haymarket, »Breach of Promise« und »Progress« am Globe, »Dreams« in Liverpool, im nächsten »Nightingale« am Adelphi und »Birth« in Bristol, im übernächsten »War« an St. James keinen sehr bleibenden Erfolg. Besser erging es der Komödie »M. P.«, die 1870 wieder an der alten Stätte seines Ruhms, bei den Bancrofts, seinen Entdeckern vom Prince

of Wales's, gespielt wurde. Kaum ein Jahr darauf ist Robertson zweiundvierzigjährig verstorben.

Gewiß war Robertson kein künstlerischer Genius gewesen. Aber erfrischend hatte er immerhin auf die Bühne im Augenblick eingewirkt und durch die Einbeziehung der Mittelklassen den Stoffkreis des damaligen Dramas nicht unwesentlich erweitern helfen. Von den zahlreichen Nachfolgern seiner billigen Methode läßt sich weder das eine noch das andere sagen. Den Melodramatiker in ihm beerbte James Albery, die Possenelemente schlachtete H. J. Byron aus, das »Bürgerliche« pflegt Grundy weiter.

J a m e s A l b e r y , der Sohn eines kleinen Londoner Geschäftsmanns, errang sich seine zeitliche Berühmtheit gleich mit dem ersten, im Jahr vor Robertsons Tod gespielten Stück »Two Roses«, die im nächsten — keine Rosen ohne Dornen — »Two Thorns« ablösten. Das erstere ist die Bearbeitung einer gar harmlosen und teilweise rührsamen Geschichte (selbst der arme Blinde fehlt nicht!) aus dem »Family Herald« mit ein paar recht gut beobachteten Alltagsbildern, von denen der berühmte Sonntagnachmittag bei Jenkins das Beste ist. Nicht ohne Originalität ist die Rolle des Digby Grant, die Henry Irving zuerst bekannt gemacht hat: die Gestalt eines halb verschämten, halb unverschämten Armen, der mit Grazie nimmt, wo er geben soll. Die Eröffnungsszene, wo Digby Grant seine Hausfrau, die den rückständigen Mietzins abholen will, dazu bringt, ihm 20 Pfund vorzustrecken, erwies sich als so dankbar, daß einer der jüngsten Lustspielautoren, Somerset Maugham, in seiner »Lady Frederick« in der Szene zwischen der Titelheldin und ihrer Schneiderin das gleiche Motiv noch einmal neu aufgeputzt hat. Von den späteren Stücken des oberflächlichen Albery haben seine im Jahre 1871 gespielten, abermals rosarot getauften »Apple Blossoms« ihm noch einmal einen Besuch gebracht, der dem der 294 mal gespielten »Zwei Rosen« ungefähr gleichkam.

Noch geringwertiger als die Alberys waren die zumeist der Sensation nahen Stücke von G. R. S i m s , der sich gelegentlich, wie in »Crutch and Toothpick«, auch an die Robertsonsche Verspottung fashionabler Schwächen macht. In seiner Jugend studierte dieser Londoner Journalist in Bonn: ohne daß irgendwo in seinen Melodramen, welche bei ihm in der Überzahl sind,

die Spur eines deutschen Einflusses sich bemerkbar gemacht hätte. Im Gegenteil sind »The Lights o' London« und »In the Ranks« (In Reih und Glied) im Anfang der achtziger Jahre charakteristische Exemplare des uns zur Genüge bekannten Adelphi-Melodramas, neben denen er auch noch eine Reihe von Drury Lane-Pantomimen schrieb.

Unter dem Einfluß Robertsons wandte sich nach dessen Tode H. J. Byron, sein früherer Kollege, von der parodistischen Schnurre voller Kalauer und Wortspiele der dramatischen Zeitbeobachtung zu: in »Our Boys« mit einem geradezu ungeheuerlichen äußeren Erfolge. Denn das Stück ist seit Januar 1875 en suite volle vier Jahre und drei Monate auf dem Spielplan geblieben und hat damit wohl bis heute den Rekord im rezitierenden Drama geschlagen. Es ist die Geschichte der Herren Söhne, die nicht so wollen, wie ihre Väter gerne möchten und die ihren sie vergötternden Erzeugern zum Trotz nicht die Mädchen heiraten, die jene für sie bestimmt haben. Zum größeren Teil muß man den Triumph des Stücks einer Reihe von Zufälligkeiten zuschreiben: einer besonders glücklichen Besetzung und dem damaligen Mangel an attraktiven Lustspielen. Was Henry James Byron sonst an Komödien schrieb, ging schnell unter: so das durch den Dickensschen »Doctor Marigold« beeinflußte »Uncle Dick's Darling« (1869), »Wrinkles«, »A Tale of Time« (1876) und ein Gegenstück zu »Our Boys«: »The Girls«, das diesem auf dem Fuße folgte. Byron drohte Konkurrenz von zwei Seiten: von der guten Laune Grundys und dem scharfen Witze Gilberts.

Robertsons geschicktester Nachfolger war der 1848 geborene Sidney Grundy, der im Anfang der siebziger Jahre zuerst aufgeführt wurde. Die Mehrzahl seiner Arbeiten waren allerdings nur Bearbeitungen aus dem Französischen, die er aber mit feinerem literarischem Takt besorgte, als man es von den Dutzendschreibern gewohnt war. Zwar sind Stücke wie »The Novel Reader« nach »La petite Marquise« von Meilhac und Halévy oder »The Snowball« nach »Oscar ou le mari qui trompe sa femme« oder »In Honour bound« nach »Une Chaine« von Scribe oder »Mammon« nach Feuillets »Montjoie« längst der Vergessenheit anheimgefallen. Aber »A Pair of Spectacles« (1890) ist bis heute ein Lieblingsstück des Provinzlers geblieben. So wenig wie beim »David Garrick« Robertsons, weiß der letztere etwas vom französischen Ursprung auch dieses Stücks, den herzlich flachen

»Petits Oiseaux« von Labiche und Delacour. Tu den Menschen Gutes, ohne auf Wiedervergeltung zu warten, so etwa lautet die Fünfsous-Moral Labiches, die dort eine junge Dame verzapft: man muß eben, meint eine altruistisch begabte Französin, für seine Nächsten sorgen wie man für die Spatzen sorgt, die auch nicht »Danke schön« sagen. Mit der Einführung der, Herrn Benjamin Goldfinch von Grundy verschriebenen Brillengläser, die ihrem Inhaber in einem Anfall von Ärger zerbrechen, so daß er sich derjenigen seines menschenfeindlichen Bruders bedienen muß, entbehrt das Stück im Englischen trotz des Schwankcharakters nicht mehr eines ernsthafteren Sinnes.

Es ist ja immer noch ein herzlich bescheidener Symbolismus, dem Sidney Grundy in dieser Komödie mit der Spatzenmoral huldigt, aber dankbar erkennt man in einer so dürren Periode auch die kleinsten, über reporterhafte Sensationsberichterstattung hinausgehenden Regungen eines Autors. Sie wiederholen sich erfreulicherweise in seinen eigenen Stücken. Eines davon, »An old Jew«, behandelt schon fast etwas wie ein psychologisches Problem. Die Frau betrügt den Gatten, aber er jagt sie nicht hinaus, sondern geht selber davon, weil der Mann eher auf die Kinder verzichten kann als die Frau. Die Erziehung der Kinder in die Hand eines Weibes zu legen, das nach dem englischen Moralgesetz unter allen Umständen verdammt ist, war auch 1894, wo es erst gespielt wurde, noch ein Wagnis, das allerdings dadurch erheblich gemildert wurde, daß Papa Stern, der »Held«, bald umkippen muß. Wollte Grundy darin nebenbei etwa eine Antwort auf den dritten Akt der »Nora« geben, der in keinem Lande die Gemüter vielleicht so stark entsetzte als in England?

Mit Ibsen hat Grundy sonst gewiß noch nicht das Geringste gemein. Er steht auf den Schultern der Franzosen und Robertsons. Von den ersteren, die er ja gründlich studieren konnte, lernt er den Schliff des Dialogs und die Neigung zur These — ein Thesenstück ist etwa »Sowing the Wind«, welches das Thema des Rechts der unehelichen Kinder, also auch wieder ein nach damaligen Begriffen noch heikles, anschneidet. Von Robertson übernimmt er besonders in seinen Anfängen gerne seine Art der humoristischen Auffassung und auch einzelne Motive: in dem Pressestück »The Glass of Fashion« kauft auch wieder ein reicher Trottel eine Zeitung, und ein Akt des Dramas vom groß-

herzigen Julius Stern, »An Old Jew«, spielt wie »Society« in einem Klub.

Nur ganz langsam, fast unmerklich, rückt das englische Drama den Bedürfnissen der sich verjüngenden Zeit nach. Sidney Grundys Stücke sind ein bescheidener Anfang reformierender Arbeit. Henry Arthur Jones und Arthur Wing Pinero setzen sie fort: nicht mehr als Nachahmer, aber noch immer als treue Anbeter der Franzosen. Es brauchte noch eine gute Weile, bis die englische Komödie selbständige Werte neben derjenigen der Nachbarn überm Kanal zu entwickeln imstande war.

Gelegentliche Versuche in der Tragödie, welche in den siebziger und achtziger Jahren gemacht wurden, sind kaum wert, genannt zu werden: von Tennysons Dichtungen abgesehen, denen schon ein früheres Kapitel gewidmet worden war. Herman Merivale, der vielleicht etwas bessere Verse schrieb als die übrigen, machte kurze Zeit mit seinem »White Pilgrim« (1874) von sich reden. Vorher und nachher schrieb er Farcen und Melodramen: so »All for Her« 1875 mit Palgrave Simpson, »Forget-me-Not« 1879 mit F. C. Grove. Auch an deutschem Literaturgut vergriff er sich mehr als einmal. »The Lord of the Manor«, der im Januar 1880 zur Aufführung kam, beruht auf Goethes »Wilhelm Meister«, und »The Cynic« behauptet nicht weniger, als daß es ein Versuch sei, die alte Faustlegende zu modernisieren: bei einer Probeaufführung in der Provinz hatte das Stück, das ein miserables Melodrama aus dem sogenannten täglichen Leben ist mit entwendeten Briefen, gestohlenen Depeschen, versehentlich liegen gebliebenen Nachrichten, mit einem Lumpenkerl von »nötigendem« Mann und einer Hyäne von bedrohter Lady, tatsächlich den arroganten und durch gar nichts gerechtfertigten Titel »The Modern Faust« geführt.

Das historische Drama hat gelegentlich der oberflächliche H. G. Wills mit äußerem Beifall zu beleben begonnen. Sein bekanntestes und verhältnismäßig bestes Stück dieser Art ist der durch Henry Irvings Darstellung berühmt gewordene »Charles the First«, der eine Reihe wirksamer und nicht zu grober Szenen besaß: besonders die mit Cromwell ist gelungen, der in dem Stück so wenig glimpflich wegkam, daß die Gegenpartei dem Willsschen Stück den »Cromwell« eines Radikalen, eines Colonel namens A. B. Richards zur Rettung ihres Helden entgegenschleuderte. Wes Geistes Kind aber auch Wills' beste Arbeit war, geht daraus

hervor, daß einer der beliebtesten Auftritte, der Abschied, eine unmittelbare und bewußte, auf eine Anregung Henry Irvings zurückgehende Nachahmung einer tränenseligen Melodramenszene, der vielbeheulten Trennung von William und der schwarzäugigen Suse war: »domestic buiseness«, ganz wie der wackere Besteller Bateman es von seinem Lieferanten gewünscht hatte.

In der Tat war H. G. Wills' ganze, zumeist unerquickliche Produktion nichts anderes als Melodrama. Wo sie sich offen als solches gab, war sie am genießbarsten. So etwa 1873 in dem, wie die meisten seiner Stücke und Bearbeitungen für Irving geschriebenen einaktigen »Eugene Aram«, der schon durch Bulwers Roman und durch das, Wills als Vorlage dienende Hoodsche Gedicht in England bekannt gewordenen Geschichte des Schulmeisters aus Yorkshire, der aus Eifersucht zum Mörder wurde. Als Typus des sogenannten poetischen Melodramas kann man seinen »Vanderdecken« gelten lassen, der sich allerdings an manchen Stellen so eng an den »Fliegenden Holländer« Richard Wagners anschließt, daß er wie eine »Adaptation« des deutschen Textbuchs anmutet. Mit einem historischen Mäntelchen umkleidet sind noch manche anderen Stücke außer »Charles the First«, wie seine 1880 gespielte, in der französischen Revolution spielende, romanhafte »Ninon«, worin diese sich in Männerkleider steckt, um an St. Cyr die Ehre der von ihm geschändeten Schwester zu rächen. Es genügt, eine Stelle zu zitieren. Ninon, die sich in St. Cyrs Haus zu drängen verstand und die dieser nun heiraten will, erzählt dem Letzteren die Geschichte ihrer Schwester. »I knew her,« sagt St. Cyr. »Murderer of my sister,« schreit sie. »Know me too! I am her avenger!« Aber sie kam an die falsche Adresse. Denn St. Cyr ist fromm wie ein Lamm und ward statt eines anderen, den er selber schon strafte, fälschlich beschuldigt. Doch zu retten ist er nicht mehr, da unten schon auf Ninons Verrat hin der Pöbel auf sein Opfer wartet, und so sterben sie denn eben beide.

Einen großen Erfolg hat Wills 1878 mit »Olivia«, einer Dramatisierung des 1850 schon zum ersten Male für die Bühne bearbeiteten »Vicar of Wakefield«, errungen, großenteils durch Ellen Terrys schöne Darstellung der Titelfigur. Hingegen konnte eine Neubearbeitung der »Black-Eyed Susan« unter dem Titel »William and Susan« 1880 selbst die Darstellung durch Mr. Kendal und seine bildschöne, beliebte Frau — die ehemalige Madge

Robertson — nicht vor der Ablehnung des Publikums schützen, das ein so »klassisches« Stück nicht gerne in einer vollständigen Umgestaltung der ersten zwei Drittel erleben wollte.

Wills endete ganz in der literaturfernsten Sensation, der er nie abgeneigt war. In »Forced from Home« überließ er schon 1880 die Effekte der Szene einem Wagen mit Pferden, und sein »Claudian« war ein pures Ausstattungsstück von allergrößtem Stile, das nur des frühsten naturgetreuen Bühnenerdbebens wegen, das es zeigte, am Princess' Theatre seit 1883 sich auf lange Zeit gehalten hat. Der Skandal lag seinen Fähigkeiten zu aller Zeit näher als die Ruhe: seine »Medea in Corinth« von 1872 war schon ein krasses Exempel für diese Tatsache gewesen.

So schmächtig sind zwischen 1860 und 1885 die literarischen Talentchen, daß die Namen der wenigsten unter ihnen ins Ausland dringen. Dieses lernt vom englischen Theater in dieser ganzen Zeit selbst Robertson kaum kennen: unergiebige gelegentliche Versuche wie den von Julius Stinde und Georg Engels mit »Caste«, das 1891 am Wallnertheater unter dem Titel »Ihre Familie« gespielt worden ist, ausgenommen. In der Hauptsache war es die englische Operette, die 20 Jahre lang den Kontakt zwischen britischer und kontinentaler Bühne aufrecht hielt: sie besitzt die Eigenart, die dem gesprochenen Drama mit wenigen Ausnahmen abgeht. Der witzigste Satiriker Englands ist ihr Begründer. W. S. Gilbert beginnt wie H. J. Byron mit der Parodie; 1866 spielt man von ihm »Doctor Dulcamara or The Little Duck and The Great Quack« — auf Donizettis »Liebestrank« —, 1868 »La Vivandière or True to the Corps« auf die »Regimentstochter« des gleichen Komponisten, 1870 »The Princess«, eine Burleske auf Tennysons verfehltes Gedicht, deren Thema er in den achtziger Jahren in einem erweiterten dreiaktigen Libretto »Princess Ida or Castle Adamant«, »a respectful operatic perversion of Tennysons ‚Princess'« noch einmal repetiert.

Im November des gleichen Jahres 1870 wurde dann noch am Haymarket die erste der »fairy comedies« gespielt, die William Schenk Gilberts Name in England berühmt gemacht und ihm noch zu seinen Lebzeiten selbst im Urteil eines so zurückhaltenden Kritikers wie A. B. Walkley den Titel eines »quasi-classic« eingetragen haben. »The Palace of Truth« eröffnet die Reihe dieser »Märchenkomödien«, in denen recht spassige Feen

und Elfen herumspuken. Gilbert bedient sich solcher unrealer Einkleidungen, um dann mit um so größerer Deutlichkeit und Schärfe seinen Spott an Zeit und Welt auszulassen. In dem genannten Stück wird aller anerzogener gesellschaftlicher Schein der Menschen entfernt und ein jeder zeigt sich in der nackten Wahrheit seines Charakters ganz anders, als er sich sonst zu geben pflegt. In der »Wicked World«, die im Januar 1873 zur Aufführung kam, gibt es eine ähnliche Metamorphose, die fast an diejenige der alten Pantomime erinnert: hier lernen die des Liebesgefühls Unbewußten auf eine plötzliche Weise die Liebe kennen. Als das Stück nicht ziehen wollte, war Gilbert witzig genug, unter anderem Namen selber eine Parodie darauf zu schreiben, die als »The Happy Land« an einem anderen Theater in Szene ging — eine gallenbittere Satire übrigens auf die damalige Regierung. — Als beinahe Achtzigjähriger hat Gilbert noch einmal ein satirisches Liebesmärchenstück in einer ähnlichen Art geschrieben: mit dem jugendfrischen und witzigen Spiel von »Harlequin and the Fairy's Dilemma«. Der guten Fee Rosebud liegt es ob, Liebende zu vereinigen. Aber sie hat nur wenig Beschäftigung, da es kaum mehr Leute gibt, die sich wahrhaft lieben. So ruft sie einen Dämon, den jüngsterfundenen von allen, Dämon Alkohol, zu ihrer Hilfe.

In solcher fantastisch austapezierter, aber grundrealistischer und oft etwas nüchterner Zeitbetrachtung gab Gilbert das eigenste: in Augenblicken wird man an die ironischen unter Andersens Märchen erinnert, die bei den dem Dänen charakterverwandten Engländern so wohlgelitten sind, zu keiner Zeit aber je an seinen verstorbenen Zeit- und Fachgenossen Robertson, dem der in jeder Beziehung überlegene Gilbert noch hätte gefährlich werden können.

Gilbert fand manchen Nachstrebenden zu seiner Zeit. »The Amber Heart« von Alfred Calmour gehörte dazu: die sinnige Märchenkomödie von jung Ellaline, der ihre Mutter, weil sie zu tief geliebt, ein Bernsteinherz als Amulett gegen das böse Gift der Leidenschaft umhing, und die es dann im Mutwillen in den See wirft — um darauf leiden zu müssen an der Liebe, wie die anderen Sterblichen. Irving hat es 1888 am Lyceum mit Ellen Terry spielen lassen. Sogar Burne Jones, der nach seiner eigenen Erklärung 20 Jahre das Theater gemieden hatte, zog das geschmackvolle Spiel dreimal an.

Für das bürgerliche Schauspiel fehlte Gilbert die Behaglichkeit und vielleicht eine Portion Menschenliebe — das lehrt »Broken Hearts«, das zudem ernstgemeinte Verse enthält, die nie Gilberts Stärke waren; für das Charakterdrama großen Stils anderseits mangelt ihm zwar nicht die Bildung, aber doch eine spezifisch poetische Begabung, die Tiefe und der Ernst: »Dan'l Druce« ist — trotz des bäuerlichen Gewandes aus dem 17. Jahrhundert, das seine Gestalten tragen — ein Theaterstück im Stile Sardous. Eine schlimme Geschmacksverirrung war sein Drama »Gretchen«, so gut seine Absicht dabei war; denn er wollte versuchen, die unter Goethes Namen kursierenden kläglich schlechten »Faust«-Bearbeitungen durch ein selbständiges Stück zu ersetzen, das sich mit der Darstellung von Gretchens Schicksal begnügte. Aber das Resultat war nach William Archer nichts anderes als eine wortreiche, »gemeinplätzige und peinvolle Verführungsgeschichte«.

Einen Schritt weiter in der Entwicklung geht Gilbert gegenüber seinen Vorgängern dagegen im Konversationslustspiel: man kann William Schenk Gilbert zusammen mit Tom Robertson als die beiden eigentlichen Begründer dieser modernen dramatischen Spezies in England bezeichnen. Das Vorbild mußte hier natürlich Frankreich abgeben, das jenes Lustspiel längst besaß, und so ist Gilberts erste Komödie dieser Art, »Sweethearts«, eine im Stil ziemlich fühlbare Anlehnung an die »proverbes«, die nach dem feinen Muster Alfred Mussets später Octave Feuillet und Henri Meilhac ihrem Publikum mundgerechter gemacht haben. »Nicht rein und nicht raus« gehen wie in »Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée« des Klassikers dieser spielerischen Einakter, auch die beiden Sprecher in Gilberts, zwei Szenen langem »Dramatic contraste«, welche um ein Haar ein Paar werden, auf 30 Jahre getrennt bleiben und dann sich erst noch vereinigen. Bedeutungsreicher für die Zukunft der englischen Komödie ist das 1877 zuerst gespielte »Engaged«, trotzdem es sein Autor in aller Bescheidenheit bloß als »farcical comedy« ausgab. Diese mit bewußter Übertreibung und einer kräftigen Dosis von Zynismus gezeichneten Amoralisten, die ihre Sympathien nach der Größe des Geldsacks abmessen, halten an der letzten Station vor Oskar Wilde, an der vorletzten vor Bernard Shaw: Cheviot Hill, der drei Frauen gleichzeitig den Hof macht, wirkt fast schon wie eine Vorstudie zu Tanner (in

des letzteren »Man and Superman«) und zu seinem »Philanderer«, dem »Liebesflaneur«.

Der Lieblingstummelplatz Gilberts blieb die Groteske. Schon im Jahre nach dem »Palace of Truth«, lange vor den hier schon vorweggenommenen Stücken, kehrte er zu ihr zurück, nicht ohne auch dieser neue Seiten abzugewinnen. »Pygmalion and Galathea«, die er als »mythologische Komödie« bezeichnet, entbehrt zwar nicht der possenhaften Elemente, wie sie in der Extravaganza gründlichst abgebraucht worden waren, aber daneben bringt er eine Reihe guter neuer Nuancen in das Spiel vom Erwachen Galatheas zum Leben und Lieben, welche hier nicht Venus wie in der Sage, sondern Diana erweckt, der Pygmalion einstens ihre Priesterin, seine Gattin Cynisca, entführte. Gerade die Delikatesse in den Szenen zwischen dem Künstler und seinem Geschöpf schien das durch die Geschmacklosigkeiten der Travestie bis zur Unempfänglichkeit abgebrühte Publikum jener Zeit zu reizen.

Die Groteske wird von Gilbert in den achtziger Jahren vorzugsweise kultiviert. Aber wie Deutschlands damals beliebtester Humorist, Wilhelm Busch, die Schwesterkunst der Zeichnung, so nahm er seit dem ersten einaktigen Versuch von 1875 mit dem lustigen, wohl mit eigenen jugendlichen Juristenerlebnissen gespickten »Trial by Jury« nun dauernd die Musik zur Hilfe: mit dem weiteren Unterschied von Busch noch, daß er seine Texte nicht selber illustrierte. Er fand einen ausgezeichneten Bundesgenossen in dem damals 33 jährigen Arthur Sullivan, der 1861 mit Begleitkompositionen zum »Sturm« debutiert hatte. Gilbert und Sullivan sind die gemeinsamen Begründer der englischen »comic opera«, die vom Stile Lortzings, Aubers und Rossinis und ihrer Librettisten fast gleichweit entfernt ist. Sie entstand aus beabsichtigter Opposition gegen die für den englischen Sinn zu frivole »klassische« Operette der Franzosen. Die Sullivan-Oper ist sozusagen Offenbach ohne Zötchen. Aber der Text mit seinem reimfrohen lustigen Unsinn, dem verkappten Spott auf nah- und nächstliegende Dinge, den in England so ungeheuer beliebten Kalauern und seinen gelegentlich treffenden Witzen ist national-englisch, wie es in ihrer Art die leichtfaßliche und doch nicht gemeinplätzige Musik ist, die den besonderen Vorzug hat, von einem musikalisch durchaus gebildeten Komponisten herzurühren: Sullivan, der seit 1883

sich des Knightranges erfreute, war ein einstiger Schüler des Leipziger Konservatoriums und wurde später Direktor des Royal College of Music. Er komponierte nicht nur Operetten, sondern auch recht schöne Kirchenmusik.

Gilberts Texte sind natürlich, wie übrigens auch Sullivans Musik, die starke Konzessionen an ihr Publikum macht und jedem Stück zumindest einen »Reißer« gibt, ungleich an Wert. Den größten Erfolg — in Deutschland den einzigen andauernden — hatte »Der Mikado« (1885): zu einem Teile infolge der damals noch neuen exotischen Drapierung, die nachher die — textlich äußerst alberne — »Geisha« von Sidney Jones und Owen Hall und eine miserable ägyptische Operette von den heiligen Katzen, »Amasis« von P. M. Faraday und Frederick Fenn neben zahllosen anderen nachahmte. Daneben galt der Beifall des »Mikado« mit Recht der darin mit besonderem Glück vollzogenen Verbindung zweier um Einfälle nie verlegener Künstler von überraschend ähnlicher Artung. Nicht abgerechnet die Libretti zu Offenbach von Meilhac und Halévy, welche als die ersten Männer von literarischer Reputation sich um das vordem wenig geachtete leichte musikalische Genre bemühten, darf man Gilberts »Mikado« das beste Operettenbuch der Welt nennen. Die Geschichte des Mikadosohnes Nanki-Poo, den eine »elderly lady« des Flirts mit ihr verklagt und der sich darum — nach einem Erlaß seines sittenstrengen Papas — des Todes schuldig macht, bis schließlich alle Dinge doch noch in Wohlgefallen sich auflösen, ist liebenswürdig in der Satire auf Orient und Okzident, geschickt in der Führung der Handlung und lustig in allen Details. Wie ergötzlich ist nicht die Szene, in welcher der Angstmeier Ko-Ko, der Exschneider und »Lord High Executioner«, der kein Blut sehen kann, den Nanki-Poo überredet, sich, damit er endlich ein Opfer erhält, lieber von ihm köpfen zu lassen als sich, wie er plante, aus unglücklicher Liebe zu erhängen!

Wie schon der »Mikado« mehr englische Regierungsgewohnheiten als japanische Drolligkeiten, von denen man noch nicht sehr viel wußte, persiflierte, so nahm Gilbert auch sonst öfter bestimmte, heimatliche Zustände aufs Korn, die der Augenblick darreichte. Die musikalische Posse von der Milchmaid »Patience«, deren eine Idee er früher ähnlich in den »Rival Curates« der »Bab Ballads« behandelte, nimmt die ästhetische Bewegung (die auch Burnand im »Colonel« traf) aufs Korn. Der »mystic

poet« Bunthorne mit der Lilie im Knopfloch, dem 20 »rapturous, love-sick maidens« im melancholischen Zuge folgen, ist Oskar Wilde. »Princess Ida«, das schon erwähnt ist, treibt neben dem literarischen Spott auf Tennyson noch einen allgemeineren auf die gelehrten Frauen in Lady Blanche, »Professor of Abstract Science«, und Lady Psyche, »Professor of Humanities«. »Utopia, Limited, or The Flowers of Progress« (eine der letzten von beiden gemeinsam verfaßten Operetten aus dem Jahre 1893, der nur 1896 noch »The Grand Duke, or The Statutary Duel« folgte) bringt die Einwohner von Utopia und Engländer — »imported flowers of progress,« sagt Gilbert — mit einem »British Lord Chamberlain« an der Spitze zusammen, zwischen denen eine englische Anstandslehrerin »of mature years and extreme gravity of demeanour and dress« das Bindeglied bildet.

Einen ganz gewaltigen Erfolg errang im Jahre 1878 schon aus stofflichen Gründen die »entirely original, nautical comic opera«, welche die englischen Blaujacken feiert: »H. M. S. Pinafore; or, The Lass that loved a sailor«. Ein Kritiker hat sie die beste musikalische Komödie seit der Bettleroper genannt: »Its humour, its satire, its moral — all these are as clean, as honest, as healthy, as the most rigid respectability could desire« (in den Dramatic Notes). Sogar eine Fortsetzung von zwei anderen Verfassern hat »Pinafore«, das in England vor dem »Mikado« das populärste war, in »The Wreck of the Pinafore« gefunden. Nicht umsonst hat das Autorenpaar dort auf nationale Schwächen und Liebhabereien spekuliert: auch die Piraten aus dem schönen cornwallischen Winkel, die gleich noch zu nennen sind, ergeben sich ohne jeden Widerstand unter dem Beifall des Publikums, als sie dazu im Namen der Königin Viktoria aufgefordert werden!

Andere Gilbert-Libretti vermischen das Lustige stärker mit der Romantik abgelegener Zeiten. So gerade drei von den beliebtesten: »The Pirates of Penzance« mit dem berühmten Schutzmannchor, eine halb drollige, halb gruselige Räubergeschichte, »The Yeomen of the Guard, or, The Merryman and his maid«, die er in das Tower Green des 16. Jahrhunderts verlegt und die den musikalisch feinen Jester's song enthalten, sowie die um 1750 spielenden »Gondoliers or The King of Barataria.«

Das Buch der »Pirates of Penzance«, die im April 1880 das Licht der Welt erblickten, ist eines der drolligsten. Die Amme

Ruth hat Jung-Frederick einst infolge eines Mißverständnisses einem Piraten statt einem Piloten übergeben, dem Haupt einer Bande, die natürlich ihren Gilbertschen Tick hat: sie tun nämlich, so wild sie sind, nie einem Waisenkind etwas an, und die merkwürdige Folge dieses merkwürdigen Grundsatzes ist, daß sämtliche Überfallenen neuerdings Waisenkinder sind. Frederick ist, nach dem einst geschlossenen Bündnis, mit dem eben von ihm erreichten 21. Lebensjahre frei. Aber der böse Piratenkönig weiß es besser: erst im Jahre 1940 wird er endlich 21 und vorläufig ist er ein kleiner Junge von fünf, denn er ist am 29. Februar geboren. Ein gewissenhafter Generalmajor Stanley, glücklicher englischer Vater von etwa 17 Töchtern, den sein Gewissen schwer bedrückte, daß er sich auch für eine Waise ausgab, wird schließlich gleich glücklicher Schwiegervater von etwa 17 Piraten von Penzance, die eigentlich junge Adlige von einer etwas aparten Veranlagung gewesen sind. Hier wird die Basis des Humors dieser Gilberttexte vielleicht am deutlichsten. Sie liegt nach Archer darin, daß Maximen der Moral (in den »Piraten« die Idee der Pflicht) bis zu ihrem logischen Extrem geführt und auf diese Weise ins Paradoxe verkehrt werden.

»Jolanthe, or, The Peer and the Peri«, das — musikalisch schwache — Stück von 1882, spielt teils im Feenland Arkadien, teils im Palace Yard von Westminster, und entsprechend sind die Hauptfiguren das Elfenfräulein Jolanthe (das übrigens nichts mit König Renés blinder Tochter von Henrik Hertz oder W. G. Wills' englischer Bearbeitung des Stücks gemein hat) und der Lord Chancellor von England, den sie heiratete und um dessentwillen sie aus ihrem Reiche verbannt ist. Auch ihrem Sohne Strephon, der ein Feerich bis zu den Hüften, und dessen Beine sterblich sind, passieren infolge seiner besonderen Stammesmischung allerhand Abenteuer. Kurz entschlossen dreht der Lordkanzler eine frühere Verordnung in ihr Gegenteil um und bestimmt, daß alle Feen sterben sollen, die k e i n e n Menschen heiraten. Und die ganze Welt kommt so plötzlich sozusagen in den Himmel!

Im ganzen schrieb Gilbert für Sullivan ein starkes Dutzend Texte, zu denen später noch gelegentlich einige für andere Komponisten — so »The Mountebanks« für A. Cellier, »Haste to the wedding« für George Grossmith, »His Excellency« für Osmond Carr — hinzukamen. Die Stätte der Aufführungen war seit

dem »Sorcerer«, dem zweiten Stücke, die schnellentschlafene »Opera Comique«, ein kleines zugiges Lokal, später das 1881 neu erbaute große und schmucke Savoy Theatre, von welchem die Stücke nachher den Titel der Savoy Operas erhielten; der Direktor ist in beiden Häusern der tüchtige Richard d'Oily Carte gewesen, dessen Savoytheater übrigens das allererste war, das mit elektrischer Beleuchtung versehen worden ist.

So groß nun aber auch der Erfolg der englischen komischen Oper während der etwa 20 jährigen Dauer ihrer Produktion und Reproduktion zwischen 1875 und 1896 gewesen ist, so wenig Entwicklungsfähigkeit scheint ihr innezuwohnen. Ihre Erbin ist die musical comedy, die Operette mit noch weniger und noch schlechterer Musik als früher die Extravaganza hatte, und einem fast immer maßlos blöden Text, ein Produkt, das auf dem gleichen Niveau wie die Vaudevilles des seichten Jean Gilbert in Deutschland stehen.

---

10. Kapitel.

Die Zeit der Bancrofts und Henry Irvings.

Es war um die Mitte der sechziger Jahre, als Marie Wilton, die zierliche, überschlanke Pagensoubrette des damals unter Miß Swanborough zu einer beliebten Burleskbühne gewordenen Strand Theatre jenen Drang verspürte, der bei jedem englischen Bühnenkünstler, sobald er einen einigermaßen attraktiven Namen erworben hat, unwiderstehlich hervorbricht: nämlich, sich selbständig zu machen und eine eigene Truppe zu leiten, wenn das nötige Geld bei ihm oder anderen vorhanden ist. Marie Wilton durfte sich zu den Glücklichen von der letzteren Sorte rechnen, da ihr Schwager ihr ganze 20 000 Mark zur Verfügung stellte, eine Summe, bei der man heute in London nicht mehr ans Theaterreformieren zu denken pflegt.

Marie Wilton sicherte sich das vom Unglück verfolgte, in seiner Nachbarschaft als dust-hole verschrieene Theater in Tottenham Street, das in dem Augenblick, wo sie es mietete, wieder einmal Queen's Theatre hieß und von ihr Prince of Wales's Theatre getauft wurde. Mit verhältnismäßig geringen Unkosten wurde das kleine Haus recht heimelig umgebaut, und sogleich sah das niedliche Persönchen, der Lieblingskupido und nicht nur der reizendste, sondern sogar der anständigste Gamin des damaligen Theaters, alle jene unterhaltungssüchtigen Herrschaften Jung-Londons bei sich, denen es vorher schon am Strand mit seinen eigenen kecken Augen die ihrigen gründlich verdreht hatte. Aber die »magerste Schauspielerin von London«, wie ihr späterer Gatte sie taufte, oder das »geschickteste und originellste Mädel von London«, wie Dickens, ein bißchen galanter, in einem Brief an Forster sie nannte, hatte höhere Ambitionen: Marie

Wilton war des Burlesktons satt und wollte rechte Komödien spielen; zu diesem Zweck hatte sie H. J. Byron als Mitdirektor angenommen, der die gleiche Läuterung an sich selber als Schriftsteller vornehmen wollte, wie seine Partnerin als Darstellerin. Aber bald lief ihr nach einigen mißglückten Anstrengungen dieser unruhige Geist wieder davon, um sich dann in Liverpool mit noch weniger Erfolg um die Sanierung von zwei anderen Theatern zu kümmern.

Marie Wiltons Geschäftsteilhaber wurde nunmehr ein aus Liverpool kommender junger Schauspieler ihrer Truppe, der bald auch zu ihrem Kompagnon fürs Leben avancierte: Bancroft, mit dem schönen altmodischen Vornamen Squire. »Ein Gentleman von Geburt, Erziehung und Benehmen,« wie Augustin Filon kurz, aber ziemlich erschöpfend den vorzüglichen Repräsentanten von Dandies und Swells von seiner menschlichen Seite charakterisiert. Geboren war er als Sohn eines Geistlichen im Jahre 1848; und seine Frau als Tochter eines Schauspielerpaares — wann und wo, erzählt auch die neueste Ausgabe der Bancroftschen Memoiren noch nicht, in denen Marie Wilton sich im übrigen durch einen hübschen Hinweis auf ihr schlechtes Tatsachengedächtnis von vornherein gegen jegliche Indiskretionen gesichert hat.

Die 20 Jahre der gemeinsamen Direktion von Squire und Marie Bancroft zwischen 1865 und 1885 zuerst am Prince of Wales's, nachher am Haymarket Theatre bedeuten eine Epoche in der englischen Theatergeschichte. Die wichtigere der beiden Perioden in der Bancroft-Direktion ist die erste, das Management des bescheidenen, aber sehr für ihre Zwecke geeigneten Prince of Wales's Theatre während der 15 Jahre bis zum Einzug ins Haymarket im Januar 1880. Als man die Arbeit begann, besaß England keine zeitgemäße, literarisch qualifizierbare Salonkomödie. Sie zu beleben, war das Programm der Bancrofts. Zunächst galt es also, einen Autor zu finden. Das Glück schien ihnen nicht hold zu sein. H. J. Byron hatte sich nicht bewährt, der nämliche, der unüberwindlich in der Parodie war und der — eine Ironie des Schicksals — später, als die bürgerliche Komödie en vogue und ihr Begründer bereits tot war, mit »Our Boys« an einer anderen Bühne auch auf diesem Gebiet einen Riesentriumph feierte. Da führte ein Zufall ihnen noch im Eröffnungsjahre T. W. Robertson zu, dessen Schicksale und Leistungen

wir schon kennen. In seinem Zeichen sind die Bancrofts während der gesamten 20 Jahre ihrer Leitung siegreich geblieben. Bis zu seinem raschen Tode bestritt der Verfasser von »Society«, das im November 1865 zur Aufführung kam, das Repertoir fast ausschließlich, und auch nachher blieben seine Hauptwerke bei jedem Mißerfolg der Bancrofts ihre getreuen Retter in der Not. Alle späteren Reprisen eingerechnet, ist »School« 800-, »Ours« 700-, »Caste« 650 mal gegeben worden, insgesamt spielte man bei den Bancrofts an etwa 3000 Abenden, also rund gerechnet fast zehn Jahre lang (von 20) Stücke von Robertson.

Unter den lebenden Autoren Englands für ihn einen zugkräftigen und würdigen Ersatz zu finden und an ihre Bühne zu fesseln, ist den Bancrofts nicht gelungen. H. J. Byron versagte auch bei einem späteren Versuch (mit »Wrinkles«); von Gilbert, dessen Stil von den Lebenden am besten für sie gepaßt hätte, spielten sie nur seine »Sweethearts«; von Edmund Yates die unfreundlich aufgenommenen »Tame Cats«. Boucicault war einmal (mit »How she loves him«), Tom Taylor mit allerhand schon früher gespielten Komödien und Schauspielen vertreten. Arthur Pinero, der gleich Gilbert eine Stütze des Repertoirs hätte werden können, war damals noch Schauspieler bei Bancroft und Irving und hatte von eigenem kaum mehr als ein Anfängerstück, »Lords and Commons«, fertig, das gleichfalls aufgeführt wurde.

Hand in Hand mit der Pflege des englischen Gegenwartslustspiels gingen nach dem Tode Robertsons die Versuche, die klassische oder — vorsichtiger ausgedrückt — die ältere englische Komödie in sorgsamen Neueinstudierungen wieder zu beleben. Man begann nach Robertsons Tod mit Bulwers »Money«, das 200 Aufführungen erlebte und nach drei Jahren wiederholt werden konnte. Im Frühling 1874 folgte die »School for Scandal«, weiter die artige Kostümkomödie »Masks and Faces«, dann Boucicaults »London Assurance«, Sheridans »Rivals« und 1875 der »Kaufmann von Venedig«.

Robertson bildete das dramaturgische Rückgrat der ganzen Unternehmung. Aber so notwendig er seinerseits für diese gewesen ist, so unentbehrlich war auch für ihn jene Sorgfalt der Darstellung, die ihm bei den Bancrofts zuteil wurde. Sie hatten ein verhältnismäßig kleines, aber aus sehr begabten Künstlern bestehendes Personal zusammengestellt, dem unter anderen zeit-

weise die beiden Kendals, John Hare, John Clayton, Coghlan, George Honey, Mrs. Stirling, Ellen Terry angehörten. Da auch Bancroft und seine Frau nicht die Gewohnheit hatten, sich durchweg in Hauptpartien zu zeigen (in »Money« hatten sie sich z. B. ganz kleine zugedacht), so war es ihnen leicht, auch ihre Künstler zu einiger Entsagung zu erziehen. Für Rollen, die sonst überall mit Statisten besetzt wurden, waren — wir denken an die Parallele mit den Meiningern — junge Schauspieleraspiranten hinzugezogen, und John Hare, einer der ausgezeichnetsten Charakterspieler des ganzen Jahrhunderts, mußte sich manchmal mit winzigen Episoden begnügen.

Die Glanztage des Haymarket waren längst vorüber. Man war auch im »Salon« wieder sorglos geworden wie vor 40 und 50 Jahren. »Theaterliebhaber«, sagt Pemberton in einer Beschreibung dieser Zeit, »waren beinahe alle sechzig und zogen sich an wie Kellner in einer Groscheneisbude«. Hier am Prince of Wales's teilten die Schauspieler mit ihren Direktoren den besonderen Vorzug der Jugend; er zeitigte nicht nur ein Verhältnis persönlicher Kameradschaftlichkeit, sondern auch einen künstlerischen Korpsgeist, der hier endlich einmal ein ausgeglichenes Ensemble reifen ließ. Hartnäckig und geduldig probierte man sechs Wochen und mehr selbst ein verhältnismäßig einfaches Lustspiel auf jede Stellung, jeden Tonfall, jede Geste aus. Infolgedessen haben nach zeitgenössischen Urteilen selbst Schauspieler, »die sonstwo nur wenig bemerkbar wurden, in dieser gesunden Atmosphäre der dramatischen Kunst gute Figur gemacht«. Selbst die unvermeidlichen und oft ernst erscheinenden Verluste einzelner tüchtiger Mitglieder hat der Stil, der dem Ganzen aufgeprägt war, späterhin verhältnismäßig bald verschmerzen lassen. Und dieser Stil hieß: absolute Natürlichkeit — eine damals unerhörte Forderung auch im Lustspiel: »Nothing so perfectly realistic, so devoid of staginess, had ever yet been seen in any English theatre,« sagt Barton Baker, dessen gesundes Urteil auch die Übertreibungen von Mrs. Bancroft in späteren Jahren nicht übersieht; denn auch sie bekam die Neigung, sich Röllchen zu vergrößern und, wie der von Bancroft gern gebrauchte Fachausdruck lautet, »to write them up«.

Die Sorgfalt der Regie, für die in Robertsons Stücken der Autor und Bancroft gemeinsam, späterhin der letztere allein verantwortlich waren, verteilte sich zu gleichen Teilen

— auch das etwas Neues — auf die Wort- und die Außenregie. Mit einfach ersonnenen Mitteln verstand man Wirkungen zu erzielen: im Rußlandakt von »Ours« mit dem Schnee, der beim jeweiligen Öffnen der Tür durch diese hereingeblasen wird, oder mit den fallenden Herbstblättern im gleichen Stück in der ersten Szene. Die Zimmerdekorationen erhielten endlich feste Plafonds sowie praktikable Türen und Fenster. Die Einrichtungen selber wurden aufs peinlichste der jeweiligen Situation angepaßt, wobei es allerdings auch, wie einst bei Charles Kean, manche drollige Übertreibung gab. Bancroft selber erzählt mit gutem Humor, wie er einen widerspenstigen »macaw« nach der Première schleunigst an den Zoo ablieferte.

Vom gleichen Streben nach Echtheit und Richtigkeit waren die Revivals der älteren Stilkomödien erfüllt, denen damit die gleiche Ehre zuteil ward, die der Leiter der Princess-Inszenierungen in erster Linie Shakespeares Tragödien hatte widerfahren lassen. Das Bancroftpaar verbringt mit seinem künstlerischen Beirat George Gordon, den es von Charles Kean übernimmt, ganze Tage in Venedig auf der Suche nach Motiven für den »Kaufmann«, und ein andermal fährt der Direktor zu ähnlichen Studienzwecken nach Malta. Die Szenerien Bancrofts schwelgen in Details, aber die Stücke gehen doch kaum darin unter. Selten, daß einmal reine Spielereien mit unterlaufen, wie die Benutzung einer ausgedienten russischen Trommel aus dem Krimkrieg. Zumeist unterstellt Bancroft auch die szenische Gestalt eines Auftritts der Idee des Stücks oder der Szene: darin sein Unterschied von Kean, dem es nur auf die historische Richtigkeit ankam. Charles Surface, der gutmütig-leichtfertige, in der »School for Scandal« lebt nicht nur in einem anderen Zimmer als sein Bruder Joseph, sondern auch in verschieden geartetem Mobiliar. Bei Charles (nach Clement Scott): »All round are colour, richness, animation, and revelry.« Bei Joseph: »The furniture is massive, heavy and important, the book-cases are of oak, as black as ebony. The windows are of painted glass. The fire-place is as carved and pillared as an old cathedral cope-chest. The bindings of the books are of russia leather. The carpet is of thick pile, and from Turkey.« Sehr richtig erkannte Bancroft den starken kulturhistorischen Gehalt, der in Sheridans Werken stak und den herauszuholen damals besonders verdienstlich war, wo deren literarische Bedeutung vielleicht etwas zu

verblassen begann. So wurden Bilder aus der »Society« des 18. Jahrhunderts in der »School for Scandal« geschaffen, welche reizvoll wie die köstlichen water-colours dieser Zeit selber wirkten: das Levée bei Lady Sneerwell oder das »rout« mit den gepuderten Musikern ums Spinett, die zum minuet à la cour aufspielen (es wird seitdem immer an dieser Stelle eingelegt), und mit den gezierten und zierlichen Gästen, denen Negerknaben aufwarten; oder nachher im nämlichen Stück die punschumduftete Kneiperei bei Charles mit »dice players and wine bibbers«. In den »Rivals« gab Bancroft dann ähnlich einen Ausschnitt aus dem Leben in Bath, diesem einst so vornehmen Badeort, ohne daß das loser gefügte Spielchen solche Belastung gleich gut vertragen hätte, die dem »Kaufmann von Venedig« später vollends einen Mißerfolg brachte.

Bei dieser letztgenannten Inszenierung trat zudem eine Unterschätzung des Schauspielers, wie sie auch in der heutigen deutschen Bühnenreform nicht selten zu finden ist, zutage. Sie war im allgemeinen Bancroft nicht vorzuwerfen: seine »Money«-Aufführung war zweifellos eine der vollendetsten Leistungen des englischen Schauspiels während des gesamten Jahrhunderts. Wohl aber ging er mit der Befreiung der klassisch gewordenen Gestalten vom Staub der Tradition zugleich so weit, daß er in einer aus den Zeitverhältnissen heraus sehr erklärlichen Übertreibung auch die Stilkomödie im modernen Konversationston spielte: »If the dresses were of the eighteenth century, the men and women were essentially of the nineteenth,« sagt Barton Baker. Sheridan kam der Ton nicht eben zugute, und Boucicaults, des Possenreißers, Wirkung hat der Realismus direkt geschadet; »London Assurance« verpuffte darum hier recht wirkungslos.

Die Suche nach einem neuen Robertson blieb so aussichtslos wie die Hoffnung der Bancrofts, mit klassischen Revivals auf die Dauer ihre Bühne mit gleich gutem finanziellem Erfolg halten zu können. So haben sie nicht ohne Widerstreben im elften Jahre ihrer Direktion die Franzosen wieder eingelassen, die zuvor kaum in einem lever de rideau geduldet waren. Victorien Sardou, besonders dessen »Dora« (die englisch »Diplomacy« genannt wurde), »Odette« (mit der Ungarin Madame Modjeska, die lange in England spielte) und »Fedora« (mit Mrs. Bernard Beere) — Stücken, die alle mit gutem Geschmack inszeniert waren — hatte Bancroft nicht den kleinsten Teil des nach eigener An-

gabe mehr als 3½ Millionen Mark betragenden Nettoprofits der 20 Jahre zu danken.

Zugstücke dieser Art waren 1880 beim Umzug in das neue, sehr viel größere Haymarket Theatre, dessen Umbau sie 400 000 Mark gekostet hatte, eine größere Notwendigkeit geworden. Der Geist des alten Prince of Wales-Hauses wollte sich — trotzdem die finanzielle Kalkulation sich als richtig erwies — nur ganz gelegentlich noch einmal einstellen. Ein Teil des Publikums blieb durch die Aufhebung des Pit dauernd verstimmt. Robertson paßte nicht mehr in das große Haus, und zahlreiche der einstigen Schauspieler hatten inzwischen schon eigene Theater eröffnet.

Denn die Bancrofts hatten längst Schule gemacht. Während nach des Direktors eigener Aufstellung vorher seit 1842 kein neues Theater erbaut worden war, errichtete man in den 20 Jahren ihrer Direktion deren nicht weniger als 15 in London, von denen die größere Hälfte direkte Konkurrenzunternehmungen wurden. Am Vaudeville hatten H. J. A. Montague, David James und Tom Thorne Schlager wie »Zwei Rosen« und »Unsere Söhne« und zeitweilig einen Schauspieler wie Irving zur Verfügung. Am Court Theatre, das 1871 erbaut wurde, war John Hare Direktor geworden (hier ward z. B. Wills' »Olivia« nach Goldsmith' »Vicar« zuerst gegeben). Hare holte sich unter anderen Coghlan und die beiden Kendals, zeitweilig auch Ellen Terry, aus dem alten Bancroft-Personal dazu: ohne daß übrigens die Freundschaft mit seinen früheren Direktoren darüber in die Brüche ging, ein Beispiel für den beiderseitigen Takt und Gesinnungsanstand, den man manchem deutschen Bühnenleiter als Vorbild vor Augen halten möchte.

Nicht wenige organisatorische und technische Neuerungen von größerer oder geringerer Bedeutung verdanken den Bancrofts ihre Anregung: so die Einführung regelmäßiger Nachmittagvorstellungen (Matinees) an einem Wochentage, die kurzen, immer nur ein Stück umfassenden Theaterabende, die — früher besprochene — Lieferung der Kostüme an die Mitglieder, die Entfernung des »manteau d'arlequin« und die Umgebung des Prosceniums mit einem vierseitigen Goldrahmen, den nachher z. B. auch Brüssel und Frankfurt einführten, die Erhöhung der Parkettpreise von 7½ auf 10 Schilling, zugleich damit aber die — vielfach ohne äußeren Zwang erfolgte — gewaltige Steigerung

ihrer Schauspielergagen. Bancroft war auch der erste, der Londoner Erfolge sofort, noch während sie in der Hauptstadt gespielt wurden, der Provinz in einer Art von Duplikat vorführte, in welchem nicht nur die originale Szenerie, sondern auch die originale Darstellung nach Möglichkeit kopiert wird. Die frühste dieser vom künstlerischen Standpunkt aus höchst anfechtbaren Affenproduktionen war die der »touring company«, die 1867 mit »Caste« in die Provinz ging. Heutigentags reisen oft bis zu einem Dutzend verschiedener Truppen mit der nämlichen Novität im Auftrag ihres Londoner »Besitzers« in England und den Kolonien.

Seit Bancroft (der 1897, zwei Jahre nach Irving, zum Knight gemacht wurde) darf sich die Inszenierung und Darstellung der Salonkomödie als gleichwertig neben diejenige der Franzosen stellen. Derjenigen der Deutschen ist sie noch heute durchaus überlegen. Als Barnay mit den Meiningern in London gastierte, schrieb er über das Bancroftsche Theater: »Ich muß gestehen, ich war gleichermaßen erstaunt und von Bewunderung erfüllt über die Vollkommenheit der sorgsamen künstlerischen Aufführungen wie über die gesamte Inszenierung und das ausgezeichnete Ensemble.« Bancrofts Ziel, »eine Truppe mit eigenem Stil, eigener Tradition und einem wirklichen Zusammenspiel« zu schaffen, ist erreicht worden. Selbst die Mängel des actor-manager-Systems, der Vereinigung von Schauspieler und Direktor, sind bei den Bancrofts, wie wir sahen, nicht sehr schroff in die Erscheinung getreten. »The Bancrofts steered clear of the worst vices of actor-managership,« schreibt William Archer. »Partly, no doubt, because they always formed a committee of two (a very different thing from an autocracy), they on many occasions showed a most commendable spirit of self-abnegation.«

Nicht ohne Meriten um die Literatur, ist die Arbeit der Bancrofts von größerer Bedeutung für Englands Bühnenkunst geworden: auch in ihren Mißgriffen vermochten sie noch anzuregen. Es ist nicht zu bezweifeln, daß ihre Erfolge Henry Irving, der im sechsten Jahre ihrer Direktion erst als Schauspieler allgemein bekannt zu werden begann, zu ähnlichen Leistungen auf dem Boden der Tragödie wesentlich mitbestimmt haben. Irving selber als den Reformer anzusehen, ist durchaus ein Irrtum. »The movement — so Bernard Shaw — which lifted the stage out of the Slough of Despond, and ultimately set it on its pinnacle of popularity and consequent prosperity originated

at a time when Henry Irving was an almost unknown actor. Irving did not initiate this great reform, but the reform initiated Irving. The tide was turned by others, and on its billows Irving floated into fame.« Da die Arbeit der Bancrofts sich auf einen kleinen Kunstbezirk beschränkte, das Lustspiel, war trotzdem mehr als genug Arbeit auch für ihn übriggelassen. —

Nachdem zum Teil schon mit dem Ausgang der sechziger Jahre die einstigen Größen der Bühne entweder gestorben oder doch des Spielens müde geworden waren, begannen auch die Klagen über den Verfall der ernsten Schauspielkunst in England bald von neuem. »Männer kommen«, so spricht sich Henry Neville, ein damaliger Schauspieler, einmal in einem Vortrag aus, »jetzt in unsere Profession, wir wissen nicht woher, wir wissen nicht wie«. Reguläre, in allen Disziplinen gründlich unterweisende Theaterschulen hat das 19. Jahrhundert erst spät, hauptsächlich durch eine Gründung Beerbohm-Trees, kennen gelernt, und die Ausbildung, die durch Privatunterricht oder die bloße Bühnenpraxis oder gar durch Bücher vermittelt wurde, war zumeist mangelhaft genug. Eine Schauspielakademie hatte zwar schon der Dichter Aaron Hill im Anfang des 18. Jahrhunderts geplant, aber selbst 100 Jahre später hielt man sich lieber noch an die graue Theorie, wie sie ein Buch des langatmigen Titels predigte: »The Thespian Preceptor, or a Full Display of the Scenic Art, including ample and easy instructions for treading the Stage, Using proper action, Modulating the voice and Expressing the several dramatic passions.«

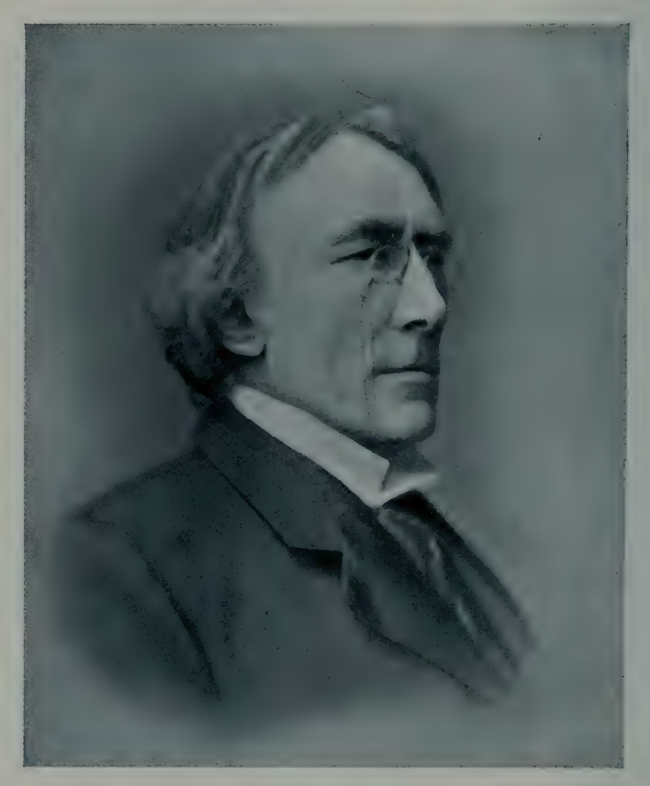
Spielwütigen Amateuren, die es in England stets in Unzahl gab, vermittelte in den fünfziger Jahren ein gewisser Henry Thomas im City of London College dramatischen Unterricht in einer sogenannten — nach den Erfolgen, die er sogar mit seinem besten Schüler erzielte, wohl wirklich nur so genannten — Elocution Class, von der aus die jungen Leute auf die gerade florierenden Theatervereine losgelassen wurden; gelegentlich versuchte einer auch, den Fuß auf die »wirkliche« Bühne zu setzen, nachdem er zuvor in Schülervorstellungen mit und ohne Kostüm seine Talente vor Freunden und Tanten, soweit die letzteren davon wissen durften, schon hatte rühmlich entfalten können. Zu den Schülern des wackeren Mr. Thomas gehörte auch ein blutjunges Kaufmännchen bei der Firma Messrs. Thacker, Indian merchants, mit Namen John Henry Brodribb. Ge-

boren am 6. Februar 1838 als Sohn eines kleinen, wenig elastischen Händlers und einer um so energischeren Mutter in Keinton-Mandeville, dem »letzten Ort, den Gott erschuf«, wuchs er dann zunächst in der wilden Landschaft Cornwalls in einem Bergarbeiternest und vom elften Jahre ab in London auf, wo er in den drei Jahren, bevor er in die Lehre gesteckt wurde, noch das Lesen und Schreiben nachzuholen hatte. Mit 17 Jahren stand der Junge, der inzwischen nicht nur seinem Führer zur kaufmännischen, sondern auch dem zur dramatischen Perfektion ausgerissen war und sich zur weiteren Ausbildung einem Mitglied der Phelpsschen Bühne, namens Hoskins, anvertraut hatte, zum ersten Male als Professionsschauspieler auf der Bühne: sein Berufsname war nicht mehr Brodribb, sondern Henry Irving. Das Theater aber, in dem er erstmals auftrat, hieß wie dasjenige, in dem er 15 Jahre später seinen ersten großen Triumph feierte: Lyceum. Nur stand es noch nicht in London, sondern in Sunderland. Es folgten auch für ihn wie für so viele die Jahre der Wanderschaft durch die große und kleine Provinz und dazwischen schon ein vergeblicher Versuch im Jahre 1859, auch in London die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. In seinen häufig wechselnden Engagements — man findet ihn in kleineren, dann in großen Rollen unter anderem in Manchester, Edinburgh, Oxford, Birmingham, Liverpool, auf der Isle of Man und an allerhand unbedeutenden Plätzen — hatten ihn mit der Zeit manche Londoner Direktoren gesehen. Durch die von ihm 1866 in Manchester kreirte Hauptrolle in Boucicaults »Hunted Down«, das damals noch »The two lives of Mary Leigh« genannt war, fing auch der einflußreiche Verfasser an, sich für den nun bald Dreißigjährigen zu interessieren. Nun begannen für ihn die Londoner Wanderjahre. Zwischen 1866 und 1871 spielte Henry Irving nacheinander an sechs Bühnen der Weltstadt: zuerst am St. James's Theatre unter Miss Herbert, wo er außer in der Wiederholung des schon genannten Stücks von Boucicault besonders als Joseph Surface gefiel. Erst 1870 wird man allgemeiner auf den Künstler aufmerksam (der inzwischen mit Sothern übrigens auch noch in untergeordneter Stellung auf der Pariser Weltausstellung gastiert hatte), und auch diesmal ist es wieder eine Komödienrolle, die ihm zufällt: Digby Grant in der in anderem Zusammenhang früher erwähnten Komödie »Two Roses«. Bei der 291. Aufführung dieses am Vaudeville

Theatre gespielten Reißers konnten ihn endlich diejenigen, die zufällig anwesend waren, von der ernsten Seite kennen lernen: in der in Verbindung damit gebotenen Rezitation Irvings von Tom Hoods Gedicht »The dream of Eugene Aram«.

Im Jahre 1871 hatte ein alter Theaterhase, der »Colonel« Bateman, das Lyceum übernommen, um dort seine Tochter Isabel als Schauspielerin zu lancieren. Für erste Rollen engagierte er einen gewissen George Belmore, für zweite Henry Irving. Batemans Eröffnungsstück, das Dreifrauenopus »Fanchette« von Mrs. Bateman nach der »Grille« der Georges Sand und Birch-Pfeiffer, war ein Mißerfolg, desgleichen sein zweites, »Pickwick«, nach Dickens (dessen persönliche Aufmerksamkeit der junge Irving übrigens schon frühzeitig erregt hatte). Irving schlug dem um ein Stück verlegenen Praktikus eine Aufführung des »Polnischen Juden« von Erckmann-Chatrian vor, von dem Irving gerade einem Londoner Rechtsanwalt, Leopold Lewis, eine englische Bearbeitung für sich abgekauft hatte. Nach einigem Zögern entschloß sich Bateman zur Aufführung der »Bells«, wie Irving seine Fassung des Schauerdramas von dem Bürgermeister Mathias taufte, den sein böses Gewissen immer wieder die Schlittenglöckchen des von ihm in seiner Jugend ermordeten Juden hören läßt, und der im Traum dann seine eigene Verurteilung durch das weltliche Strafgericht durchlebt. Von diesem Augenblick an war Irving, trotzdem er vor einem kaum viertelgefüllten Haus gespielt hatte, ein berühmter Mann, wie Edmund Kean annähernd 60 Jahre zuvor nach seinem Londoner Debut. Bateman, dessen künstlerischer Familienreputation Irving schon unbequem zu werden schien, ließ ihn ziehen, mußte ihn aber schnell selber wieder von Manchester zurückholen. Es folgten 1872 Irvings Karl I., 1873 Eugen Aram und Richelieu und 1874 als seine auf Jahre hinaus am höchsten eingeschätzte Leistung Hamlet, der 200 mal (ein neuer Rekord für dieses Drama) wiederholt wurde. Bateman selber erlebte nicht mehr die letzte Wiederholung des »Hamlet«: er starb im März 1875. Unter Batemans Witwe spielte Irving in den folgenden Jahren mit nicht mehr immer gleichem Erfolge unter anderen Macbeth, Othello, Philipp von Spanien (in Tennysons »Queen Mary«) und Ludwig XI. Von Dezember 1878 ab nahm er Mrs. Bateman auch offiziell die ihr zu schwere Bürde der Direktion des Lyceums ab, welche er dann bis 1898, also 20 Jahre, führte. Das Lyceum wurde darauf,





Henry Irving.

da es geschäftlich nicht gut mehr zu halten war, von »Sir Henry« (die Königin Viktoria hatte ihn 1895 zum Ritter geschlagen) an ein Konsortium abgegeben, und Irving selber ging, wie zuvor schon zu häufigen Malen, auf die Wanderschaft: am Lyceum spielte man inzwischen »Sherlock Holmes« (das war 1901) und ähnliches! Am 30. April 1903 erscheint er in Sardous Machwerk »Dante« an Drury Lane, am 10. Juni 1905 nimmt er dort Abschied von der Londoner Bühne, am 13. Oktober des gleichen Jahres, nachdem er abends noch den Becket gespielt hatte, in Bradford auch Abschied vom Leben. Kaum eine Stunde, nachdem er die bedeutungsreichen letzten Worte dieser Rolle, die mit ihm starb, gesprochen hatte »Into Thy hands, o Lord, into Thy hands« hatte ihn in der Halle eines Hotels just derjenigen Stadt, die als eines der hartnäckigsten Puritanerforts auch eine geschworene Feindin alles Theaters gewesen war, ein Schlaganfall getötet. »In voller Rüstung« war er nach einem Worte Ellen Terrys, seiner Genossin, geschieden: und wie 33 Jahre zuvor Samuel Phelps auf eine ähnliche Weise mit einem ähnlichen prophetischen Wort auf den Lippen.

Ein ganzes Menschenalter hindurch war Henry Irving der Theaterpapst seines Vaterlandes: zweifellos ebenso sicher sein größter Schauspieler wie sein bedeutendster Schauspieldirektor. Als Darsteller war er der erste ebenbürtige Nachfolger Macreadys in der Tragödie und ihr bislang letzter großer Vertreter. So vielerlei er, dem Geschmack seines Publikums wie seinem eigenen Ehrgeiz fröhnend, an Charakteren durcheinander erprobte, das Feld, auf dem seine Kunst auf der Höhe stand, war nicht unermeßlich. Es war in erster Linie das Gebiet des Dämonischen. Mit seiner ausdrucksreichen, sozusagen überlebensgroßen und darum vielen, die ihn besonders in kleineren Räumen als dem Lyceum sahen, übertrieben erscheinenden Mimik besaß er die seltene Fähigkeit des Schauspielers zum sogenannten doppelten Spiel. »Irving konnte nicht nur,« sagt Filon einmal von ihm, »mehr Sinn in die Worte legen, als sie in sich schließen, sondern auch das Gegenteil seiner Worte denken, und das Publikum verstand seinen Gedanken durch die Worte hindurch, die jenen verleugneten«. Der große Heuchler Richard III., mehr noch aber Figuren von sensationeller Gegensätzlichkeit zwischen dem äußeren und dem inneren Menschen, wie der schuldig-unschuldsvolle Mathias aus den »Glöckchen«, der gleichzeitig ehrsamer

Bürger und fluchverfolgter Schandtäter ist, oder Eugen Aram, der gelehrte Mordgeselle, lagen in dieser Linie.

Die Kraft der suggestiven Übertragung psychologischer Vorgänge auf seine Zuschauer war in seinen besten Zeiten und in den gefeiltesten seiner Darbietungen gewaltig. Ohne die Stürmer- oder Stümperabsicht, jede dagewesene Auffassung geradewegs auf den Kopf zu stellen, gab er doch der Mehrzahl seiner klassischen Rollen eine stark persönliche Prägung. Das zeigte sich früh schon an seinem Joseph Surface, dem bekannten »bösen« Bruder der »Lästerschule«, einer Rolle, die meistens bis dahin vom zweiten Tragöden als eine Art Melodramenkarikatur malträtiert worden war, während Irving bereits am Vaudeville einen skrupellosen eleganten Weltmann aus ihm machte, der ein Künstler im Lieben und im Lügen ist.

Irvings Hamlet galt seiner Zeit als neue Offenbarung. Nun ist es allerdings nicht richtig, wenn z. B. sein Biograph Austin Fryers mit anderen glattweg behauptet, er habe Hamlet vom bloßen Rezitator erlöst und ihn dem Schauspieler zurückgegeben. Das hatte zur Genüge mindestens schon Fechter vor ihm getan, der ihn allerdings umgekehrt zu gegenwartsnah gab. Beide Gefahren umging Irving. Aber beinahe möchten diejenigen, die ihn nicht mehr in dieser Rolle gesehen haben, glauben, daß auch sein Dänenprinz nicht eines Schauspielers Hamlet war, wenn sie von seinem Verkörperer selber erfahren, daß er ihn sich in zehn Jahren der Arbeit (1864 spielte er ihn einmal in Manchester, 1874 zuerst vor seinen Londonern) mühsam abgerungen habe, und das höchste Lob, das der Kritiker Clement Scott, der personifizierte angelsächsische common-sense, in seinem »Daily Telegraph« für die Leistung übrig hatte, »It is not an actor's, but a student's success«, klingt für uns ein bißchen zweideutig.

Das Alter, das er in Shylock gramgebeugt und fast vertiert spielte, auch in der Zerrüttung eines geborstenen Riesen, wie es Lear erfordert hätte, fantastisch zu gestalten, gelang ihm nicht: sein ganz verfehlter Lear blieb ein »doddering lunatic«. Naturalistisch vermochte er das Alter wohl auszupinseln in seiner vielgerühmten Studie des alten halbkindischen Veteranen, des Korporal Brewster, in »A Story of Waterloo« von dem zu zweifelhafter Berühmtheit gelangten »Sherlock Holmes«-Autor Conan Doyle.

Außerhalb Shakespeares Bereich galt vielen sein Becket als seine beste Leistung. Bei diesem episch-breiten Ungetüm kam ihm eine Fähigkeit zustatten, die auch sein größtes Verdienst als Regisseur ausmachte: dramatisch zu gestalten. In Becket, sagt Clement Scott, »he has formed, fashioned, and modelled a dramatic substance out of an undramatic cloud«.

Man ist versucht, nach einem deutschen Schauspieler der neueren Zeit zu fragen, dessen Eigenart sich wenigstens entfernt mit derjenigen Irvings berührt. Mit dem biegsam-geschmeidigen Kainz, dem vollendeten Sprachmeister, hatte der Engländer nichts gemein, der zeit seines Lebens unter der mangelhaften Schulung seines Organs zu leiden hatte und dessen Art sich frühzeitig schon allerhand schlimme Manieren, wie ein stark nasaler Ton der Stimme, eine außerordentlich gedehnte Sprechweise, das häufige Taktieren der Verse mit dem Fuße, unendlich lange Wortpausen und ein merkwürdiger langsamer Gang, zugesellten. Auch ein verblüffender Charakteristiker von der Art eines Mitterwurzer oder Albert Bassermann war er, der als Lustspieler wie als Liebhaber auf verlorenem Posten stand, wahrlich nicht zu nennen. Man kann gelegentlich an Possarts intellektuelle Schärfe (nicht an seine Kunst der Rede) denken; öfter aber an Matkowskys Ungestüm (nicht an sein glühendes Temperament) bei den konvulsivisch-zuckenden Gesten, der ungeschlachten Art seines mächtigen Tritts, dem Vermögen, das Antlitz mit der großmalenden Mimik zum Spiegel seiner eigenen und der zum Bühnendasein gerufenen Seele zu machen: »his face«, sagte Clement Scott, »is an index of his mind«.

Irving hat vieles für Shakespeare getan, wenn auch nicht alles. Fahrlässig und albern ist das Urteil von Robert Prölß, daß er »das schauspielerische Virtuosentum in England auch noch auf die klassische Tragödie übertragen« habe. Aber anderseits müssen wir im In- und Ausland bei Irvings Einschätzung manches übertriebene Lob mit in Kauf nehmen, das dann besonders gern auf die Rechnung seiner Vorgänger geht. Selbst der maßvolle Mario Borsa urteilt ein wenig zu einseitig, wenn er sagt, daß Henry Irving »Shakespeare von allen englischen Dramatikern zum meistbeklatschten, modernsten und lebensvollsten« gemacht hat. Das ist ein Verdienst, das wir Kean und Phelps lassen müssen. Noch weniger richtig ist es, wenn Heinrich Spies sagt, daß Irving »die ganze Kraft seiner künstlerischen

Persönlichkeit zugunsten Shakespeares jahrzehntelang in die Wagschale« geworfen hat. Es ist im Gegenteil das Bedauerliche, daß er das durchaus nicht getan hat. Besehen wir uns zur Bekräftigung dieser Gegenbehauptung Irvings Repertoir!

Das gesamte Lyceum-Repertoir brachte in den 30 Jahren zwischen 1871 und 1901, wo Henry Irving (der nach seinen eigenen Angaben in seinen Jugendengagements die erkleckliche Zahl von 428 Rollen gespielt hatte) dieser Bühne als Schauspieler, Direktor und Gast angehörte, — abgesehen von den Gastspielen fremder Truppen — insgesamt etwa 50 nicht durchweg abendfüllende Stücke, im Durchschnitt also fünf Stücke in drei Jahren. Von diesen waren fast genau der vierte Teil Werke von Shakespeare, sodaß im Durchschnitt in zehn Jahren vier Shakespearestücke zu Irvings Zeit zu Gehör kamen.

Welcher Art waren nun die übrigen Stücke? Ich zähle die wichtigsten auf: von Tennyson drei Dramen (»Queen Mary«, »The Cup«, »Becket«), von Wills sieben Melodramen: »Charles I.«, »Eugene Aram«, »Vanderdecken«, »Jolanthe« (nach Henrik Hertz), »Olivia« (nach Goldsmith), »Faust« (angeblich nach Goethe), »Don Quixote«, von Bulwer »Richelieu« und »The Lady of Lyons«, von Sheridan Knowles »The Hunchback«, von Watts Phillips das früher am Adelphi gespielte »Dead Heart«, von Lord Byron »Werner«, von James Albery »Two Roses«, von dem kläglichen Comyns Carr »King Arthur«, von Alfred Calmour das nur Ellen Terry zuliebe angenommene »Amber Heart«, ferner je ein Melodrama von Irvings Sohn Laurence und der Kompagnie Traill-Hichens, dazu noch eine Romanbearbeitung nach Scott (»Ravenswood« von Merivale nach »The Bride of Lammermoor«). Von wertlosen Schmökern des älteren englischen Theaters frischte man auf »The Iron Chest« von George Colman the Younger (1796) und »The Belle's Stratagem« von Mrs. Cowley (1780). Der älteren französischen Melodramenfabrikation entstammten »The Bells« von Erckmann-Chatrian, »Robert Macaire« — eine seit 1834 in England gespielte Version der mittelalterlichen Polizeihundgeschichte vom umgebrungenen Aubry (dieser sogar in einer stümperhaften Übersetzung, trotzdem eine bessere von R. L. Stevenson existierte) —, »The Lyons Mail« nach »Le Courrier de Lyon« der Moreau, Sirandin und Delacour von Reade, »Louis XI.« von Delavigne, »The Corsican Brothers« nach Dumas (»Les Frères Corses«), französisch von Grangé und de Monté,

englisch wie »Louis XI.« für Irving von Boucicault; von Sardou gab er »Madame Sans-Gêne«, »Robespierre« und (erst an Drury Lane) sein Spektakelstück »Dante«.

Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich, daß (von dem immerhin wenig bedeutenden Autor des durch einen Glücksfall angenommenen »Amber Heart« abgesehen) der einzige lebende Dichter, den Irving zuließ, Alfred Tennyson, daß sein Hausdramatiker aber ein Stückefabrikant von sehr untergeordneter Sorte, der früher charakterisierte H. G. Wills, gewesen ist. Von einer Förderung des Dramas nach der literarischen Seite kann bei Irving schlechterdings nicht die Rede sein, wenn mehr als ein Drittel aller von ihm gespielten Stücke dem geschmackverbildenden und kunstverfälschenden Melodramentypus angehört. Besonders eigentümlich berührt es zu sehen, wie unmittelbar Irving in seinem eigenen Repertoir von dem eines Vorgängers abhängig gewesen ist. Er nahm nicht nur fünf Melodramen, sondern auch acht Shakespearestücke — also zwei Drittel von den wenigen, die er gab — aus Charles Keans Repertoir herüber. So war Irvings wenig billigenswerte Auswahl dazu zu einem Teil noch nicht einmal seiner eigenen Erwägung entsprungen!

Die Anlehnung an Charles Keans Stückewahl war nicht die einzige Verwandtschaft der Irvingschen Richtung mit der des ersteren. Man darf wohl sagen, daß das Ideal Jung-Brodribbs, der allabendlich in Sadler's Wells die harte Galeriebank drückte und sich einen Lehrer aus dessen Truppe wählte, Samuel Phelps gewesen war, daß des berühmten Henry Irving Vorbild aber dann mehr und mehr Charles Kean wurde: nicht dessen schauspielerische Seite — zum Glück, aber die inszenatorische — nicht immer zum Glück! Die Pracht seiner Inszenierungen, die Umständlichkeit der von ihm eingeführten plastischen Dekorationen mit ihren Häusern, Tempeln, Säulenhallen stieg mit der Zeit ins Unermeßliche. Ein paar Zahlen sprechen da deutlicher als die längsten Beschreibungen. Schon 1880 besaß er 90 Bühnenarbeiter, 30 Beleuchter, 15 Requisiteure — eine im Vergleich zu einem deutschen Theaterbetrieb selbst noch des 20. Jahrhunderts gewaltige Zahl. Irvings Tagesunkosten betrugen zur gleichen Zeit 2800 Mark, seine Einnahmen kaum unter 4600 Mark für jede Vorstellung. Die Ausgaben, die sich in »Coriolan« z. B. auf 160 000 Mark beliefen, stiegen bis zu 400 000 Mark in seiner letzten Inszenierung, dem »Dante«.

Der Artemistempel von außen und von innen in Tennysons »Cup«, Olivias entzückender Garten bei Goldsmith-Wills, die sizilianische Kapelle, die Sir Henry nach dem Muster einer von ihm in Messina gesehenen aufbauen ließ, in »Much Ado«, die Hall of Convention in »Robespierre«, die Straßen Nürnbergs — ausgerechnet Nürnbergs — in »Faust«, die Kanäle und Winkel Venedigs im »Kaufmann«, der beschneite eiszapfenbehangene Park von Fontainebleau in den »Corsican Brothers«, der Ballsaal im Hause Capulets waren einige dieser vielbestaunten Wunder der naturalistischen Bühnenmalerei. Irvings eigener Geschmack in der Gestaltung des Bühnenbilds war häufig gut und fein. Wie Kean verfügte er über einen Stab von scenic artists. Das Äußere des Artemistempels mit den feinen Basreliefs und mit dem Blick auf Galatia im Hintergrund im »Cup« und die Kirche von »Viel Lärm« stammte z. B. von William Telbin, anderes wieder von Cuthbert oder Craven — zumeist von einstigen Malern Charles Keans. In dem literarisch ganz unwürdigen »King Arthur« gab es köstliche Bühnenbilder von Burne-Jones. In »Coriolan« waren sie von Sir Alma Tadema entworfen; die — stets reichlich verwendete — Musik wurde hier von Sir Henry Mackenzie geschrieben, in »King Arthur« von Sullivan, in »Henry VIII.« von Edward German, der mit der seinigen später auch den Weg in den Konzertsaal gefunden hat.

Große Bedeutung legte Irving der Beleuchtung bei, die er wohl zuerst von allen englischen Regisseuren klar als wesentlichstes künstlerisches Stimulanzmittel der Szene erkennt und an deren technischer Vervollkommnung darum mit besonderem Eifer bei ihm gearbeitet wird. Im Traumbild der »Bells« läßt er die ganze Szene in völligem Dunkel liegen und nur einen gespenstischen grellen Schein wie das böse Gewissen selber sich dem gleich einem gehetzten Wild auf der Bühne auf und ab jagenden Mathias an die Ferse heften. Der gleiche Akt zeigt an einem anderen Beispiel, wie Irving über das Keansche Prinzip des bloßen Abmalens doch gelegentlich schon fühlbar hinausstrebt. Entgegen dem französischen Beispiel bleiben bei ihm alle die Figuren des Gerichtshofs, die Mathias im Traume sieht, unsichtbar, von dem Hypnotiseur sieht man bloß die Hände im grellen Kalklicht auftauchen.

Brutale Spekulationen auf die Sinne fehlen in keiner Einstudierung vollständig, aber sie bleiben vereinzelter und wirken

künstlerisch schon deswegen annehmbarer als bei Kean, weil Irving einen erheblich geschärfteren Sinn für Material- und Farbenwirkungen besitzt. Hinzu kommt bei ihm die klare theoretische Erkenntnis von der Verpflichtung der äußeren Regie, zu dienen, nicht zu herrschen. »Die Inszenierung soll dem Zuschauer keinen Spezialeindruck geben, sondern sie soll am Eindruck des Stückes selbst mitarbeiten. Sie umgibt die Schauspieler mit einer Atmosphäre, in der sie atmen können, versetzt sie in das gehörige Milieu und unter den Strahl des Lichts, der sie erleuchten muß. Ihre Rolle ist negativ. Daß sie keinerlei Mißverhältnisse schaffe, das ist genug. Will sie mehr tun? Sie hat unrecht und wird schädlich.« Das sind verständige Worte von Irving selber, der ein kluges Buch über das Drama schrieb (oder es sich nach mancher Leute Behauptung schreiben ließ).

Irving ward zu den angesehensten Männern Großbritanniens gezählt. Nicht nur kam er in die Gesellschaft, sondern die Gesellschaft kam auch zu ihm, der das Theater nach Charles Kean von neuem wieder fashionabel machte. Selbst die Kirche duldete ihn nicht nur als Toten bei sich in Westminster, sondern sie suchte sich mit ihm zu vertragen zu seinen Lebzeiten. Daß er der anerkannte »leader of the profession« war, braucht man danach kaum mehr zu betonen: sie ist ja in ihm geadelt worden. Er besaß den Garrick-Ring, die Kemble-Vase (eine Arbeit Flaxmans vom Abschied John Kembles) und das Kean-Schwert (das der Große als Richard III. trug) — Reliquien, wie unser deutscher Iffland-Ring es ist, der jetzt im Besitze Albert Bassermanns sich befindet.

Ein bißchen überscharf faßte Bernard Shaw, dem die kritiklose englische Beweihräucherung des ebenso begabten wie geschäftigen Schauspielers mit vollem Recht unsympathisch sein mußte, sein Urteil über die Bedeutung von Henry Irving in seinem berühmt gewordenen Aufsatz der »Neuen Freien Presse« so zusammen: »Für das Drama der Gegenwart hat er nichts getan, und die hinterlassenen Werke des aus der Mode kommenden Shakespeare hat er verstümmelt; aber in seinem lebenslänglichen Kampf, den Schauspieler als allen anderen Künstlern ebenbürtig anerkannt zu sehen, blieb er Sieger — für das Werk eines einzelnen war das genug. Requiescat in pace!«

Seine Aufgabe hat Irving, als er die Erbschaft Batemans als Direktor des Lyceums antrat, so präzisiert: »to associate upon

the stage all the arts and all the talents within my power to subsidize, so as to make the Theatre a true school of Dramatic Art«. Mit der einen großen Einschränkung des mangelnden Verständnisses für die Literatur des Theaters mag er sie erfüllt haben. Auch in seinem Streben um die Schaffung eines guten Ensembles. Er sicherte sich tüchtige ältere Kräfte wie Henry Howe, den ausgezeichneten Episodenspieler, Walter Lacy und Mrs. Stirling, die berühmte Amme Julies, und zog einen Nachwuchs von Jungen heran, die heute in der ersten Reihe stehen: Martin Harvey, George Alexander, Geneviève Ward und Forbes-Robertson. Vor allem aber berief er bei der Übernahme des Lyceums 1878 die anmutigste Künstlerin des Landes, der mehr als ein paar Worte hier gebühren: Ellen Terry.

Mit Ellen Terry ist Henry Irving zum ersten Male zusammengetroffen im Jahre 1867, als er am Queen's Theatre in Long Acre spielte. Gleich der Siddons ist auch Ellen Terry ein Schauspielerkind (ihr Vorfahr Daniel war mit Walter Scott bekannt, ihr Vater in Edinburgh und London engagiert) und eines unter nicht weniger als fünf spielenden Geschwistern, von denen neben der berühmten Schwester auch bei den Terrys noch zwei andere zu erheblichem künstlerischem Ansehen gekommen sind: Fred und Marion, von welchen die letztere 1873 zuerst die Bühne betrat und damals besonders in Gilbertschen Komödienrollen große Erfolge hatte.

Mit ihrer anderen Schwester Kate zusammen stand Ellen Terry schon in ihren jüngsten Kinderjahren auf der Bühne von Charles Kean, am Princess's, wo ihr Vater damals engagiert war. Die erste Rolle der am 27. Februar 1848 (wenn die umstrittenen Daten wirklich stimmen) zu Coventry im schönen Shakespearelande Warwickshire während der Kunstwanderschaft der Eltern geborenen Künstlerin war der kleine Prinz Mamillius im »Wintermärchen«, mit dessen degagierter Darstellung die Achtjährige schon englische Kritikerherzen gefangennahm, allerdings nicht das deutsche des sehr gestrengen Theodor Fontane, der also schrieb: »Der kleine Mamilius ist eine peinliche Erscheinung und ruiniert durch seine Ziererei eine ganze Szene. England ist überhaupt das Land der gezierten Kinder, und das Großgezogenwerden hinter der Kulisse ist am wenigsten geeignet, aller Affektation ein Ende zu machen.« Um so mehr wurde der Märker und Merker dann von dem Puck der kleinen Künstlerin erwärmt.





Ellen Terry als Dora in dem Schauspiel „Dora“ nach Tennysons Gedicht von Charles Reade (1879).

Ihre eigentlichen Lehrjahre machen Kate und Ellen Terry an den vereinigten Theatern von Bristol und Bath durch. Als blutjunges, längst nicht 20 jähriges Mädel geht Ellen dann nach kurzer Tätigkeit am Haymarket von der Bühne ab: um zu heiraten, und zwar den mehr als 40 jährigen George Frederick Watts. Ihrem Beispiel folgt 1867 nach schönen Erfolgen mit Fechter die Schwester Kate, die einen Mr. Arthur Lewis heiratete und über 30 Jahre (bis 1898) der Bühne fernblieb. (Eine Schwester Florence gehörte nur kurz der Bühne an und ist bereits im Jahre 1896 verstorben.) Im gleichen Jahre 1867, in welchem Kate die Bühne verließ, stand Ellen bereits wieder — es war jenes erste Zusammentreffen mit Irving in Garricks Bearbeitung von »Katherine and Petrucchio« am Queen's Theatre — auf ihr, der häuslichen Bande ledig, um allerdings schon in der folgenden Saison, und diesmal für sieben Jahre, zum zweiten Male zu verschwinden und zum zweiten Male zu heiraten, jetzt den früheren Kavallerieoffizier Charles Wardell, der dann unter dem Namen Charles Kelly als Schauspieler besonders in Dümmlingsrollen recht Tüchtiges leistete. Der Ehe mit diesem 1885 verstorbenen Gatten entstammen Ellen Terrys beide Kinder Ailsa und Gordon Craig, die beide gleichfalls Schauspieler wurden. In dem letzteren, der seine Laufbahn im Jahre 1889 begonnen und auch einmal mit seiner Mutter zusammen im »Dead Heart« gespielt hat, setzte sich die Liebe und das tiefe Verständnis der Terrys für die Kunst der Bühne in einer veränderten Form fort.

Porzia, die sie unter den Bancrofts nach ihrem zweiten Wiederauftreten 1875 spielt, wird das für sie, was 1871 der Bürgermeister des »Polnischen Juden« für Henry Irving geworden war. Von 1878 ab waren diese beiden am Lyceum für die Dauer eines kleinen Menschenalters vereint. Man hat in England immer wieder von dem seltenen Glück gesprochen, das zwei große Künstler wie diese zusammengeführt hat. Ich glaube umgekehrt, daß in Großbritannien, wo derartige Assoziierungen eines »leading man« mit einer »leading lady« durchaus an der Tagesordnung sind, nicht häufig eine ungleichere »Kunstehe« zu finden wäre. Es gab wohl nur einen einzigen Punkt, in dem sie in künstlerischer Hinsicht zeitweilig harmonierten: in ihrer Abneigung gegen die aufsteigende moderne Dramatik, die mindestens Irving verständnislos mit dem »domestic realism« der guten alten Zeit in einen Topf zu werfen schien. Die Komödie des Gesellschaftslebens

unserer Tage erschien ihm, sagt Borsa, der Gipfel des Vulgären. So waren für beide Künstler Henrik Ibsen und der in seinen theatralischen Wirkungen oft so kräftige und darum für England so besonders geeignete Björnson überhaupt nicht vorhanden: trotzdem der erstere seit dem Ausgang der achtziger Jahre in William Archers feinfühligen Nachdichtungen an Ort und Stelle in der Übertragung erschien, trotzdem die beiden großen Skandinavier nicht nur »realistische« Dramen (soweit man besonders bei Ibsen überhaupt von solchen sprechen kann), sondern bedeutende historische Dichtungen für die Bühne schrieben (der eine sogar eine »Maria Stuart«), trotzdem eine Ellen Terry für Nora, auch Hedda Gabler, selbst — später — Lona Hessel wie geschaffen war, trotzdem Henry Irving, der Verschmäher des modernen literarischen Naturalismus eines Hauptmann, die gruseligste, »Natur« in der Essenz bietende Folterdramatik aller Zeiten mit wahrer Affenliebe pflegte. Ellen Terry ließ es wohl bei einem einzigen Versuch mit Ibsen bewenden, der Hjördis in der »Nordischen Heerfahrt«, die ihr gar nicht liegen konnte. Zu ihrer besonderen Ehre sei es gesagt, daß sie vor etlichen Jahren nach langem Zögern auch George Bernard Shaw in ihr Repertoir aufnahm: mit unwiderstehlichem Zauber ward von ihr Lady Cicely in einem der charmantesten Stücke des Dichters gespielt, in »Captain Brassbounds Bekehrung« (in dessen Titelrolle, nebenbei gesagt, sie ihren neuen Gatten, den jungen Amerikaner James Carew, ihren Engländern vorstellte).

Also, um zu unserem Ausgangspunkt zurückzukehren: gemeinsam mit Irving spielt sie nur Rollen, wo nach der englischen Schauspielerauffassung »die Phantasie freies Spiel hat«, wie sie sich selber einmal ausdrückt. Damit scheinen mir die künstlerischen Berührungspunkte dieser zwei so verschiedenartigen Talente erschöpft. Wo immer man die leider oft trostlos dürftigen Tageskritiken über Ellen Terry aufschlägt, begegnet man bis zum Überdruß den zwei Ausdrücken »tender« und »charming«. Henry Irving, ihr Partner in den meisten ihrer Rollen, war, wie schon gesagt, dagegen ein Künstler von fast gewalttätigen Ausmessungen und sehr viel mehr Charakterspieler als Held. Nirgendwo aber, wo Starkes sich und Mildes paaren, gibt es einen weniger guten Klang als in der Schauspielkunst. So stand sein Benedick ihrer Beatrice, sein Malvolio ihrer Viola, sein Jacchimo ihrer Imogen, sein Lear vielleicht sogar ihrer Cordelia,

und umgekehrt ihm mancher ihrer tragischen Versuche mehr im Wege als zur Seite. Und das Traurigste: ihre besten Rollen hat sie überhaupt niemals gespielt, Rosalind und Miranda. Denn Irving war der »Herr«, dem an Jacques und Caliban nichts zu liegen schien. So darf die Verbindung von Irving und Terry fast als ein Schulbeispiel für das unglückselige Star- und das noch unglückseligere Doppel-Starsystem angesehen werden.

Schon im Deklamatorischen unterschied sich die Terry — und vorteilhaft — von Irving. Sie besaß (und besitzt selbst heute noch als Sechzigerin, wo sie noch immer zum Ruhme ihrer Bühne spielt trotz einer sie manchmal störenden Schwerhörigkeit und eines nicht mehr ganz willigen Gedächtnisses) eine prachtvolle Melodie der Sprache. Ihrem Vortrag der Lyrik in Tennysons Dramen — es klingt wie Ironie — verdanken diese nicht unwesentlich ihre Wirkung. Strophen wie Rosamunds »Rainbow, stay, Gleam upon gloom« blieben jedem Hörer unvergessen. Mit einem schönen Worte des Franzosen Augustin Filon hat sie Shakespeares Träume mit ihrer Sprache Melodien erfüllt.

Zu der in England so seltenen Kunst des sprachlichen Ausdrucks kam die, eine Generation von Theaterbesuchern bezaubernde Anmut der Erscheinung, an der, außer den sprechenden, halb sehnsuchtsvollen, halb schelmischen Augen wohl niemals ein Einzelzug schön zu nennen war. »She trips and floats through the scenes,« sagt Clement Scott, der sie ein andermal »unknowingly a poem« nennt: ein Gedicht, in welchem es sprudelt und perlt von Schalkheit und Witz, von kluger und warmer, mitfühlender und mitliebender Weiblichkeit. So spielt sie, »born to speak all mirth and no matter«, die unsterblichen vier Komödiengestalten Shakespeares: Portia, Beatrice, Viola (wo der ihr sehr ähnliche Bruder Fred Terry ihr Sebastiano war), Imogen, neben mancherlei Vergänglichem und Vergangenem, etwa dem verenglischten Gretchen oder der Goldsmithschen Olivia. »Even the hardened critics,« erzählt Barton Baker von dieser Rührfigur, »blew their noses and furtively wiped their cheeks«. Ist es nicht bezeichnend, daß uns kaum Einzelheiten ihrer Auffassung überliefert sind, daß wir seitenlange Berichte über ihre Porzia oder Beatrice lesen können, ohne ein Wort darüber zu finden? Sie war eben — auch darin zu Irving ein schroffer Gegensatz, der eine Stilunreinheit im Zusammenspiel ergeben

mußte — nicht Charakter-, sondern Gemütsspielerin. Selbst Shaw, der Spötter, wird vor ihr zum vollendeten Frauenlob: »Ellens Antlitz wurde vorher auf Erden nie gesehen. Sie hat tatsächlich ihre eigene Schönheit erfunden . . .«

Bei Ellen Terry soll dieser Gang durch ein Jahrhundert des englischen Theaters sein Ende finden. Die Schülerin Charles Keans, Schauspielerin Bancrofts, Partnerin Irvings, Stütze Beerbohm-Trees und Mutter Gordon Craigs ist der große Markstein in seiner Geschichte an der Wende des 20. Jahrhunderts. Sie repräsentiert uns heute eine bedeutsame, in wesentlichen Punkten nicht nur für England vorbildlich gewesene Vergangenheit. Ihre stille, der Sensation nicht holde Kunst bleibt ein gutes Vorbild für die schauspielerische Weiterentwicklung. Nicht nur ein Teil der glücklichen Vergangenheit und der reizvollsten Gegenwart von Englands Bühnenwesen ist in Ellen Terry verkörpert. Die Mutter eines der eigenartigsten Bildkünstler des modernen englischen Theaters half auch das Glück seiner Zukunft schaffen.

Berichtigung

S. 18, Zeile 7 v. o. lies: dem 18. September 1809.

Literaturverzeichnis

Account, A Concise . . of Garrick's Jubilee held at Stratford upon Avon in 1769. Stratford upon Avon 1830.

Adams, W. Davenport, A Dictionary of the Drama. London 1904 ff.

Adolphus, John, Esq., Memoirs of John Bannister, Comedian. 2 vols. London 1839.

Adrian, J. V., Bilder aus England. Frankfurt a. M. 1827. 2 Bde.

— Skizzen aus England. Frankfurt a. M. 1833. 2 Bde.

Archer, William, English Dramatists of to-day. London 1882.

— Henry Irving, actor and manager. London 1885.

— About the Theatre. London 1886.

— William Charles Macready (ein Band der Serie »Eminent Actors«). London 1890.

— The Theatrical World. London 1893—1897.

— Study and Stage, a Yearbook of Criticism. London 1899.

— Theater der Fremden: Abschnitt »England« im I. (einzigen) Band der Deutschen Thalia, herausgeg. von Dr. F. A. Mayer. Wien 1902, S. 324—347.

— A National Theatre. Scheme and Estimates. London 1907.

Arnim, Achim von, Ausgewählte Werke, hg. von Dr. Max Morris. Leipzig, Hesse, o. J.

Arnold, Robert F., Das moderne Drama. 2. Aufl. Straßburg 1912 (S. 132 ff.).

Barton Baker, H., Our Old Actors. Popular edition. London 1881.

— History of the London Stage and its famous players. London 1904.

The Bancrofts, Recollections of Sixty Years. London 1911.

Barnay, Ludwig, Erinnerungen. Bd. I. Berlin 1903. (Darin S. 269—289.)

The Beauties of Mrs. Siddons . . . . in Letters from a Lady of Distinction. London 1786.

Belton, Fred, Random Recollections of an old actor. London 1880.

Biographia Dramatica. Originally compiled, to the year 1764, by David Erskine Baker. Continued thence to 1782, by Isaac Reed. Brought down to the end of November 1811, by Stephen Jones. 4 vols. London 1812.

Bleibtreu, Karl, Geschichte der engl. Literatur. II. Bd.: Das 19. Jahrhundert. (= Geschichte der Weltliteratur in Einzeldarstellungen IV: 2.) Leipzig o. J.

Blum, Herloßsohn und Marggraff, Allgemeines Theaterlexikon. Altenburg 1840.

Boaden, James, Memoirs of the Life of John Philip Kemble. 2 vols. London 1825.

— Memoirs of Mrs. Siddons. Second Edition. 2 vols. London 1831.

Borsa, Mario, Il Teatro Inglese Contemporaneo. Milano 1906. (Englisch: The English Stage. Übersetzt von Selwyn Brinton. London 1908.)

Brand, Wilhelm F., Allerlei aus Albion. Leipzig 1891 (bes. S. 48—55).

Brereton, Austin, The Lyceum and Henry Irving. London 1903.

— The House of Sothern and Miss Julia Marlowe. o. O. u. J. (1907).

— Life of Henry Irving. 2 vols. London 1908.

Brie, Friedrich, Byrons Leben und Werke in Byrons Werken Bd. I. Leipzig, Bibliograph. Institut (1912). Dazu die Einleitungen zu den Dramen in Bd. IV.

Brooke, A. S., Tennyson. London 1894.

Bulwer, E. L., England und die Engländer. Übers. von Lax. Aachen und Leipzig 1833. 3 Bde.

Bunn, Alfred, The Stage; both before and behind the curtains. 3 vols. London 1840.

Burgsdorff, Wilhelm von, Englisches Theater um 1800 (Aufzeichnungen, veröffentlicht von A. F. Cohn) im Theaterkalender für das Jahr 1913. Berlin 1913.

Campbell, Thomas, Life of Mrs. Siddons. 2 vols. London 1837.

Chambers, Robert, Cyclopaedia of English Literature. vol. 3. London 1903.

Clapp, H. A., Reminiscences of a dramatic critic with an essay on the art of Henry Irving. Boston 1902.

Clarence, Reginald, The Stage Cyclopaedia. A Bibliography of Plays. London 1909.

Cole, John William, The Life and Theatrical Times of Charles Kean. 2 vols. London 1859.

Coleman, John, Memoirs of Samuel Phelps. London 1886.

— Players and Playwrights I have known. 2 vols. London 1888.

Conrad, Hermann, Sir Henry Irving. Bühne und Welt 1900—1901, S. 69—76.

Cook, Dutton, A Book of the Play. 2 vols. London 1876.
— Nights at the Play. 2 vols. London 1883.
— On the Stage. 2 vols. London 1883.
Cran, Mrs. George, H. Beerbohm-Tree. London 1907.
Cumberland's British Theatre with Remarks, Biographical and Critical. Printed from the Acting Copies, as performed at the Theatres-Royal, London. 25 vols. London 1826 ff.
Devrient, Eduard, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neudruck in 2 Bänden. Berlin 1905.
— Briefwechsel zwischen Eduard und Therese D., herausgeg. von Hans Devrient. (Darin der Abschnitt über Londoner Theater von Eduard Devrient S. 201—229.) Stuttgart (1909).
Dickens, Charles, Memoirs of Joseph Grimaldi, edited by Charles Dickens. London 1838.
— Life of Charles James Mathews [d. i. der jüngere], edited by Charles Dickens. 2 vols. London 1879.
— Sketches of Boz.
Dingelstedt, Franz, Sämtliche Werke. Berlin 1877. (Darin Bd. XII, S. 474 ff. Nachschrift zu den Shakespeare-Bearbeitungen.)
Döring, H., London und seine Bewohner. Weimar 1818.
Doran, Dr., Their Majesties Servants, or Annals of the English Stage. Second edition. London 1865.
Dowden, Edward, Robert Browning. London 1905. (In den Temple Biographies.)
Düringer, Philipp J. u. Barthels, H. Theaterlexikon. Leipzig 1841.
Engel, Eduard, Geschichte der englischen Literatur. 7. Aufl. Leipzig 1909.
Farquharson Sharp, R., Introduction to The Lady of Lyons and other Plays by Lord Lytton. London o. J. (1890).
Federn, Karl, Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte; darin: Englisches Theater. München, Gg. Müller.
Filon, Augustin, Le Théâtre Anglais. Paris 1896.
Fischer, T. A., Leben u. Werke Alfr. Lord Tennysons. Gotha 1899.
Fitzgerald, Adeir S. J., Dickens and the Drama. London 1910.
— Molloy J., The Life and Adventures of Edmund Kean. London 1888.
— — The Romance of the Irish Stage. 2 vols. London 1897.
— Percy, The Romance of the English Stage. 2 vols. London 1874.
— — The Kembles. 2 vols. London o. J.
Fontane, Theodor, Kritische Causerien über Theater. Die Londoner Theater (= Gesammelte Werke, Serie II, Bd. 8). Berlin o. J.
Francke, W., Swinburne als Dramatiker. Progr. Bitterfeld 1900.
Frey, E., Ein Essay über die Dramen Robert Brownings. Progr. Winterthur 1893.
Fryers, Austin, A popular Life of Henry Irving. London o. J.

Gaehde, Christian, David Garrick als Shakespeare-Darsteller. (Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft II.) Berlin 1904.

Garnett, R., and Gosse, E., English Literature. vol 4. London 1903.

Geneste, John, Some account of the English stage from the Restoration in 1660 to 1830. 10 vols. Bath 1832.

Grein, J. T., Dramatic Criticism. London 1899.

— Premières of the Year. London 1900.

Grillparzer, Tagebuch auf der Reise nach Frankreich und England, Bd. XVI in Sämtlichen Werken, hg. von Moritz Necker. Leipzig, Hesse & Becker, o. J.

Grube, Karl, Die Meininger. (Das Theater Bd. VII, herausgeg. von Carl Hagemann.) Berlin o. J.

Guttmann, Dr. B., Das Londoner Theater. Frankfurter Zeitung 1909, Nr. 14, I. Morgenbl.

Hare, John, Reminiscences and Reflections. The Strand Magazine. London 1908.

Hastings, Charles, The Theatre, its development in France and England. London 1901.

Hatton, Henry Irvings Impressions of America. 2 vols. London 1884.

Hauser, Otto, Algernon Charles Swinburne. Westermanns Monatshefte. Bd. 90. 1901. S. 796 ff.

Hawkins, F. W., The Life of Edmund Kean. 2 vols. London 1869.

Hazlitt, William, The English Stage (= Criticisms and Dramatic Essays of the English Stage). 2nd edition, edited by his son. London 1854.

Heine, Anselma, Maeterlinck. Berlin o. J. Die Dichtung, Bd. 33, S. 86 ff.

Hiatt, Charles, Ellen Terry and her Impersonations. London 1898.

The History of the Theatres of London containing an annual register from the year 1771 to 1795. 2 vols. London 1796.

Hoefnagel, Matthieu, Charles Dickens und die Bühne. Bühne und Welt 1911—1912, S. 463—466.

Hoops, Johannes, Present Problems of English Literary History. Congress of Arts and Science, Universal Exposition, St. Louis 1904. vol. III.

Howe, T. P., The Repertory Theatre. London 1910.

Hüttner, J. C., Joh. Ph. Kemble, englischer Schauspieler. Biographie, o. J.

Jellinghaus, P., Tennysons Harold. Münster i. W. 1907. (Münstersche Beiträge zur englischen Literaturgeschichte, herausgeg. von Jiriczek, Bd. III.)

Jiriczek, Otto, Victorianische Dichtung. Heidelberg 1907.

St. John, Christopher, Ellen Terry. London 1907.

Jones, H. A., The Renascence of the English Drama. London 1895.

Kellen, Tony, Die Not unserer Schauspielerinnen. Leipzig 1902.

Kellner, Leon, Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Victoria. Leipzig 1909.

Kilian, Eugen, Englische Shakespeare-Festspiele 1907. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 1908.

Klaar, Alfred, Das moderne Drama, Bd. I und III. Leipzig 1883 f.

Klopfer, Dr.-Ing. Paul, Von Palladio bis Schinkel. (Geschichte der neueren Baukunst IX.) Eßlingen 1911.

Köppel, Emil, Tennyson (Geisteshelden, Bd. 32). Berlin 1899.

— Lord Byron (Geisteshelden, Bd. 44). Berlin 1903.

— Robert Browning (Literarhist. Forschungen, hg. von Schick und v. Waldberg, Bd. 48). Berlin 1911.

Kohl, J. G., Reisen in Irland. Dresden und Leipzig 1843. 2 Bde.

— Reisen in England und Wales. Dresden u. Leipzig 1844. 3 Bde.

Lamb, Charles, Essays of Elia and Last Essays of Elia.

Lee, Elizabeth, [Henry] Irving as an interpreter of Shakespeare. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Berlin 1906. Bd. 42.

— Sidney, Shakespeare and the modern stage. London 1906. (Deutsch von J. Savits: Shakespeare u. die moderne Bühne. München [1911].)

Levis, Herzog von, England in seinem gegenwärtigen Zustande. Leipzig 1815.

Lewes, George Henry, On Actors and Acting. London 1875. (Deutsche Ausgabe: Über Schauspieler und Schauspielkunst, übers. von E. Lehmann. Leipzig 1878.)

Lichtenberg, Georg Christoph, Vermischte Schriften. Göttingen 1844 ff. (Bde. 3 und 7).

Lohmann, H., Zum ersten englischen Melodrama. Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen u. Literaturen. Bd. 124, S. 349—352.

Low, Robert W., A biographical Account of English Theatrical Literature. London 1887.

Lumley, Benjamin (Director of Her Majesty's Theatre), Reminiscences of the Opera. London 1864.

Macready's Reminiscences and Selections from his Diaries and Letters, ed. by Sir Frederick Pollock, Bart. 2 vols. London 1875.

Maindron, Ernest, Marionettes et Guignols. Paris o. J. (bes. Kap. II: Les Marionettes anglaises).

Marcus, Dr. S., Das Urbild zum Theaterskandal in Wilhelm Meisters Theatralischer Sendung. Bühne und Welt 1911—1912, Bd. II, S. 20—23.

Marston, Dr. Westland, Our Recent Actors. 2 vols. London 1888.

Martersteig, Max, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.

Mathews, Mrs., Memoirs of Charles Mathews, Senior, by his Widow. 4 vols. London 1838 f.

Maude, Cyril, The Haymarket Theatre. London 1903.

Mehring, Sigmar, A. C. Swinburne. Literarisches Echo 1906 (VIII, Nr. 17). Sp. 1199 ff.

Melfort, Eduard Graf von, Bilder aus England. Übersetzt von Dr. E. Brinckmeier. Leipzig 1837. 2 Bde.

A Monograph on Coleridge's »Osorio« in Osorio, A Tragedy by S. T. Coleridge, with a Monograph by the author of »Tennysoniana«. London 1873.

Morley, Henry, The Journal of a London Playgoer from 1851 to 1865. London 1866.

Morris, Charles, Tales from the Dramatists, with an Introduction by Henry Irving. 3 vols. London o. J. (1892).

Müller, W., Bulwer als dramat. Dichter. Diss. Leipzig 1902.

Neville, Henry, The Stage in Relation to Fine Art. London 1875.

Observations on Mr. (John) Kemble ...... with every particular connected with his retirement from the stage. London 1817.

Pascoe, Rideing, Austin Brereton, Dramatic Notes, a Chronicle of the London Stage, 1879—1882. London 1883.

Pascoe, Ch. E., The dramatic List. 2nd edition. London 1880.

Pemberton, T. E., Dickens and the Stage. London 1883.

— A Memoir of Edward Askew Sothern. London 1890.

— The Life and Writings of T. W. Robertson. London 1893.

— John Hare, Comedian, 1865—1895. London 1895.

— The Kendals. London 1900.

— Ellen Terry and her Sisters. London 1902.

— Biography and Introduction, to T. W. Robertson's Society and Caste. Boston, U. S. A. 1905. (The Belles-Lettres-Series.)

Phelps, W. May and Forbes-Robertson, John, The Life and Life-Work of Samuel Phelps. London 1883.

Pillet, General, Ansichten von England. Jena 1816.

Pollock, W. H., Impressions of Henry Irving. London 1908.

— Juliet, Lady, Macready as I knew him. London 1884.

Procter, B. C., Life of (Edmund) Kean. London 1835. (Deutsch: Hamburg 1856.)

Prölß, Robert, Geschichte des neueren Dramas. Bd. II: Abt. 2. Leipzig 1882.

Pückler-Muskau, Briefe eines Verstorbenen. 4 Bde. München bzw. Stuttgart 1830 f.

Q., Dramatists of the present day. Reprinted from the Athenaeum. London 1871.

Rapp, Moritz, Studien über das englische Theater. Tübingen 1862.

Rehm, H. S., Das Buch der Marionetten. Berlin o. J. (bes. Kap. XI).

Richard, Paul, Chronik sämtlicher Gastspiele des Meiningenschen Hoftheaters. Leipzig 1891.

Richter, Helene, Shelley. Weimar 1898.

Ries, M. A., Kleine Ausbeute auf einer Reise nach London und Paris. Darmstadt 1827.

(Robertson, T. W.,) Memoir by his son to: in Principal Dramatic Works of T. W. Robertson. London 1889.

Roenneke, Dr. Rudolf, Franz Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater. Dissertation. Greifswald 1912.

Roscher, Hans, Coleridges Wallensteinübersetzung und ihr deutsches Original. Dissertation. Tübingen 1905.

Saintsbury, George, A History of 19th Century Literature. London 1895.

Schiff, Hermann, Über Lord Byrons Marino Faliero. Dissertation. Marburg 1910.

Schlesinger, M., Wanderungen durch London. Berlin 1852. 2 Bde.

Schmerler, Tennyson as a dramatic poet. Progr. Borna 1889.

Schopenhauer, Johanna, Reise durch England und Schottland. 2 Bde. Leipzig 1826.

Schröer, M. A. Grundzüge und Haupttypen der engl. Literaturgeschichte, Bd. II. Leipzig o. J. Sammlung Goeschen, Bd. 287.

Schultze, Dr. Ernst, Volksbildung und Volkswohlfahrt in England. (Die Kultur des modernen England, hg. von Ernst Sieper, Bd. 2.) München, R. Oldenbourg 1912. (Darin Kap. 3: Theater und Volksbildung.)

Scott, Clement, The Drama of Yesterday and To-day. 2 vols. London 1899.

— Some Notable Hamlets. London 1905.

Shaw, Bernard, Dramatic Opinions and Essays. 2 vols. London 1907.

— Essays. Deutsch von Siegfried Trebitzsch. In einem Band. Berlin, S. Fischer, 1908.

Southey, R., England und die Engländer. Leipzig 1818.

Spies, Dr. Heinrich, Das moderne England. S. 117—159. Straßburg 1911.

Spiker, H. S., Reise durch England, Wales und Schottland. Leipzig 1818. 2 Bde.

Stahl, Ernst Leopold, Das englische Theaterjahr. Englische Studien. Jahrgang 1907, 1909, 1910.

— Die englischen Shakespeareaufführungen. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Berlin 1907, 1908, 1909, 1910, 1912.

— Der englische Vorläufer der Meininger (Charles Kean als Bühnenreformator). Kölnische Zeitung 1913, Sonntagsbeilage Nr. 14 und Nr. 21.

— Ein englisches Nationaltheater im 19. Jahrh. Samuel Phelps u. sein Sadler's Wells-Theater in London. Die Grenzboten 1913, Nr. 40.

Steffen, G. F., Englisches Leben in London. Aus dem Schwedischen von Dr. Oskar Reyher. Stuttgart o. J. (1895).

Stirling, Edward, Old Drury Lane. London 1887.

Stümcke, Dr. Heinrich, Henriette Sontag. Berlin 1913. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 20 (darin die Kap. 8, 12 und 13).

— Licht und Schaubühne. Der neue Weg 1913—1914.

Symonds, J. A., Shelley (in »English Men of Letters«). London 1887.

Terry, Ellen, Story of my Life. London 1908.

Thackeray, W. M., French Dramas and Melodramas; im Paris Sketch Book von Thackeray's Complete Works (Smith, Elder and Co.). vol 5. London 1898.

Tieck, Ludwig, Dramaturgische Blätter nebst einem Anhang noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne. 2 Bde. Wien 1826.

Venedey, J., Irland. Leipzig 1844. 2 Bde.

— England. Leipzig 1845. 3 Bde.

von Vincke, Shakespeare auf der englischen Bühne seit Garrick. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Berlin 1887, Bd. 22.

Wagner, Richard, Mein Leben. München 1911. (S. 608 ff.)

Walkley, A. B., Dramatic Criticism. London 1903.

Wallner, Franz, Rückblicke auf meine theatralische Laufbahn. (Darin S. 103 ff.). Berlin 1864.

Watts-Dunton, Theodore, Introduction to Chastelard and Mary Stuart by Swinburne. Leipzig, Tauchnitz 1908.

von Weech, J. F., Reise über England und Portugal nach Brasilien und nach den Staaten des La Platastromes (1823—1827). München 1831. I. Teil.

Wetz, Wilhelm, Lord Byron (in Byron, Sämtliche Werke, übersetzt von Adolf Böttger). Leipzig, Hesse, o. J.

Williams, J. A., Memoirs of J. P. Kemble. London 1817.

— M., Some London Theatres: Past and Present. London 1883.

Winter, William, Shakespeare on the Stage. New York 1911.

Wit, Ferdinand Johannes, gen. von Dörring, Der Lebensroman des —, nach seinen Memoiren bearbeitet von H. H. Houben. Leipzig, Inselverlag 1912.

Wülker-Groth, Geschichte der englischen Literatur. 2. Aufl. 2 Bde. Leipzig 1907.

Wyndham, H. J., The annals of Covent Garden Theatre 1732 bis 1897. 2 vols. London 1906.

Young, Julian Charles, A Memoir of Charles Mayne Young, Tragedian. (Edited by his Son.) London 1871.

Register

Die englischen Werke sind einheitlich mit ihrem Originaltitel aufgeführt (z. B. ‚As you like it', nicht ‚Wie es Euch gefällt'), einzelne Dramenfiguren unter dem Namen des Stückes (z. B. Cassio bei ‚Othello').



